Arhipelag XXI Press

Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
(Editors)

DEBATING GLOBALIZATION. IDENTITY, NATION AND DIALOGUE

LITERATURE

Arhipelag XXI Press | 2017
ISBN: 978-606-8624-01-3

DEBATING GLOBALIZATION. Identity, Nation and Dialogue
e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Section: Literature

Edited by:
The Alpha Institute for Multicultural Studies
Moldovei Street, 8
540522, Tîrgu Mureș, România
Tel./fax: +40-744-511546
Email: iulian.boldea@gmail.com

Published by:
"Arhipelag XXI" Press, Tîrgu Mureș, 2017
Tîrgu Mureș, România
Email: tehnoredactare.gidni@gmail.com

Contents

NO ABSOLUTE ZERO: TIME ECOLOGIES AFTER BREXIT

Christian Moraru

Prof. PhD, University of North Carolina 14

VINTILĂ HOREA AND THE EPIC PARABLE OF EXILE

Iulian Boldea

Prof. PhD., "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 21

THE WORD AND THE IMAGE

Dorin Ştefănescu

Prof. PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 26

THE GOOD READING AND ITS PROBLEMS

Marian Victor Buciu

Prof. PhD, University of Craiova 32

THE HOLOGRAPHIC POEM AND THE DE-LITERATURIZATION OF LITERATURE IN THE AVANT-GARDE MANIFESTOS

Sorin Ivan

Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest 45

TWIN STORIES OF DEFEATED ASPIRATIONS IN THE WORK OF MARGARET DRABBLE

Irina Toma

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti 54

THE SYMBOLISM OF THE FISH IN MARIN SORESCU AND VASILE VOICULESCU'S WORKS

Adela Drăucean

Assoc. Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 59

THE WORLD LITERATURE IN THE CONTEXT OF TRANSLATIONS

Carmen Dărăbuş

Assoc. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca 65

AMERICAN FAUSTS

Dragoş Avădanei

Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 70

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE JOY OR THE FEAR OF READING DURING THE LITERATURE COURSE

Olga Kaiter

Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanţa 76

JOSEPH CONRAD'S HEART OF DARKNESS

Clementina Alexandra Mihăilescu

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 83

L TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO - MAGDALENA BARILE

Irina Dabija, Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 89

CONSTANTIN BRANCUSI – THE WRITER

Ion Popescu-Brădiceni

Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuşi" University, Târgu-Jiu 94

VENICE OF THE NORTH. THE POETRY OF THE NORDIC GEOGRAPHIES

Diana Câmpan

Assoc. Prof., PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 104

GIVE ME THAT OLD TIME RELIGION. ATWOOD AND MITCHELL'S DYSTOPIAS OF DOGMATIC MANIPULATION

Dorina Loghin

Lecturer,. PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 110

LUCKY JIM, A CAMPUS NOVEL

Odeta Manuela Belei

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 125

LES AVATARS DE LA LIMITE (THE AVATARIES OF LIMIT) - SADE, LAUTRÉAMONT, BATAILLE

Virgil Borcan

Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov 137

'THE DAUGHTER OF THE AIR', CALDERÓN'S MASTERPIECE IMBUED WITH CLASHING VALUES

Andreea Iliescu

Lecturer, PhD, University of Craiova 141

THE WITCH OF FUNTINEL- IMAGOLOGY AND TRANSLATION ISSUES

Nagy Imola Katalin

Lecturer, PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş 147

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

LANGUAGE DISFUNCTION IN THE DRAMATIC TEXTS OF CARYL CHURHILL: FAR AWAY AND ESCAPED ALONE

Diana Nechit

Lecturer, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

THIS SMALL PLACE BY GRAHAM SWIFT: AN EXAMPLE OF SIGMUND FREUD'S UNCANNY

Irina Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center/ University of Civil Engineering, Bucharest 185

THE THEME OF RECOGNITION IN T. S. ELIOT'S POEMS 'ANIMULA' AND 'MARINA'

Anca Popescu

Assist., PhD, University of Bucharest 190

CONFIGURATIONS OF MEMORY IN CHANTAL DELTENRE'S PROSE

Maria Măţel-Boatcă

Lecturer, PhD, "Dimitrie Cantemir" Christian University of Bucharest 199

THE VOICE OF THE THUNDER IN T. S. ELIOT'S THE WASTE LAND. A LITERARY AND THEOLOGICAL ANALYSIS

Anca Popescu

Assist., PhD, University of Bucharest 203

SPANISH CINEMA OF THE TRANSITION. PEDRO ALMODÓVAR AND THE MOVIDA

Cristina Gherman

Lecturer, PhD, Technical Construction University of Bucharest 212

THE DISCOURSE OF MORTIFICATION AND THE SOMATIZATION OF THE WORLD IN THE POETRY OF MARTA PETREU AND ANGELA MARINESCU

Daniela Moldoveanu

Lecturer, PhD, Technical Military Academy, Bucharest 221

ROMANIAN IDENTITY BETWEEN PRIDE AND PREJUDICE

Loredana Nicoleta Ilie

Lecturer, PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti 229

REELABORACIÓN DEL MITO EN LA NOCHE DE SAN JUAN DE MIRCEA ELIADE

Irina Dogaru

Lecturer, PhD, "Dimitrie Cantemir" Christian University 237

AUGUSTUS IN OVID'S TRISTIA

Mădălina Strechie

Lecturer, PhD Hab, University of Craiova 245

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE INHUMAN LONELINESS OF MAN, THIS SOCIAL ANIMAL
Simona Şuţa
Lecturer, PhD, University of Oradea 252
ON THE BEGINNINGS OF ENGLISH LITERATURE IN ROMANIA. 1800-1940
Toma Sava
Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 258
(CANADIAN) MULTICULTURALISM IN THE 21ST CENTURY
Monica Bottez
Professor, PhD, University of Bucharest 266
FROM THE UNDERGROUND MAN(F.M.DOSTOIEVSKI) TO THE RECENT MAN (H.-R.PATAPIEVICI)
Claudia Maria Mureşan (Anderco)
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 279
THE IMAGINARY OF FEAR IN THE INTERCULTURAL FIELD
Maria-Cristina Ilieş (Handru)
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 286
THE ROMANIAN JEWISH WRITER AND THE REPRESENTATIONS OF THE SELF AS IDENTITY MARKS
Daniel Voicu
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov 295
A NEW METHODOLOGICAL APPROACH REGARDING THE RESEARCH UPON THE ANIME CULTURAL PRESENCE IN ROMANIA
Adrian Nicolae Cazacu
PhD Student, Bucharest University of Economic Studies 300
THE ROMANIAN BOHEMIAN LITERATURE. BUCHAREST
Lidia Claudia Fodor
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center 312
ADDRESSING THE SACRED THROUGH ROMANIAN LITERATURE
Andrada Mare
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 318
TRANSCENDING BOURGEOIS VALUES THROUGH LANGUAGE IN THE "SONS OF ANARCHY" SERIES
Puskas Bajko Albina
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 325

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE (UN)NATURAL INGENIOUSLY CONTROLLED: THEMS AND NARRATIVE STRATEGIES IN THE PETRU CIMPOEŞU'S SHORT STORIES

Diana Sofian

PhD, Botoşani 332

ECHOES OF THE ABSURD IN TWO OF WOLE SOYINKA'S SATIRES

Daniela Irina Darie

"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 339

IOAN MOLDOVAN'S OPERA OMNIA BETWEEN APOLLONIAN AND DIONYSIAN FEATURES

Mihók-Géczi Tamás

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 344

ASPECTS OF THE SYMBOLISTE METAPHOR AND ANALOGY

Andreea Iuliana Damian

PhD Student, University of Piteşti 350

DAS LABYRINTH DER FIGUR / DIONYSOS: THE CHARACTER'S LABYRINTH

Roxana Rogobete

PhD Student, West University of Timişoara 357

LITERARY STYLE AND LANGUAGE AT THE BEGINNING OF THE 7TH CENTURY

Andreea Gabriela Ivaşcu (Andrei)

PhD Student, University of Piteşti 364

ION VINEA: A REBELLIOUS PUBLICIST AND A CAUTIOUS WRITER

Ioana Mihaela Bardoşi-Vultur

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 372

THE REPRESENTATION OF FATHER-DAUGHTER RELATIONSHIP IN ELLEN PICKERING'S THE GRUMBLER

Alina Bujor (Pintilii)

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi 381

LITERATURE AND GLOBALIZATION: A SOARING TREND

Laura Pop

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov 390

LIVIUS CIOCÂRLIE. TWO NOVELS, ONE CITY

Teodora Ecaterina Dancău (Danciu)

PhD Student, West University of Timişoara 399

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

FIGURING OUT THE NEW IMAGE OF HOS(TI)PITALITY
Alina Nicoleta Mihai
PhD Student, University of Bucharest 409
ROMANIAN SURREALISM AND ANDRÉ BRETON. PROGRAMMATIC TEXTS AND MANIFESTOS
Maria Anabella Graur
Teacher, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 420
THE DIARY OF THE ASSUMED FREEDOM AND SELF-KNOWLEDGE: S.(AVING) THE E.(ASTERN) I.(NTELLECTUAL)
Ancuţa Gurban-Dinu
PhD, "George Topârceanu" Middle School, Bucharest 432
ALEXANDRU VLAD'S NONFICTION AND THE "FEATURE GAME"
Andreea Marcela Pop
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 440
IN SEARCH OF "THE GREAT CITY" OR THE DISCOVERY OF THE LITERARY SLUM
Aritina Iancu (Micu-Oţelea)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 446
CHILDREN'S LITERATURE – A FEW WORDS ABOUT GENRES
Carina Ionela Brânzilă
Assoc. Assist., "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 455
LITERATURE, MORALITY AND CENSORSHIP. THE AMERICAN PSYCHO PHENOMENON
Camelia Teodora Bunea
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov 462
ION CHINEZU- TRANSYLVANIAN INTERWAR LITERARY CRITIC
Mirela Iulia Cioloca
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 471
SACRED TIME – A CONSTANT OF THE CREATIVE ACT
Anamaria Dobrescu
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 480
LITERARY THEMES AND MOTIFS OF ANTON PANN
Ileana Şendrescu (Băluţă)
PhD Student, University of Piteşti 486

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ANIMA'S RESURECTION. MYTHICAL REFLFECTIONS OF THE SELF IN ALINA NELEGA'S PROJECT XX

Liliana Gabriela Habina-Voş

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 495

THE MOUNTAIN AND THE FOREST, IN CALISTRAT HOGAŞ'S WORK

Maria Voinea

PhD Student, University of Piteşti 502

METAMORPHOSES OF POST-COMMUNIST WOMEN NOVELISTS. THE RE-(DE)-HUMANIZATION SYNDROME

Oana Larisa Oanea

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov 510

VALERIU ANANIA'S POETRY - A SYNTHESIS OF PHILOSOPHICAL AND MYTHICAL LANGUAGE

Constantin Petrea

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov 518

THE EPITHET- EXPRESSIVE VALUES IN THE POETRY OF GRIGORE ALEXANDRESCU

Elena Andreea Popa

PhD Student, University of Piteşti 528

THE IMAGE OF THE FANTASTIC IN ISTORIA IEROGLIFICĂ

Rareş Sorin Şopterean

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 535

THE NOVELIST OF THE 20th CENTURY HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

Teodora Amza

PhD Student, University of Piteşti 543

THE IMAGE OF CHRIST IN LITERATURE: CHRIST RECRUCIFIED BY NIKOS KAZANTZAKIS

Violeta Marinescu

PhD Student, Romanian Academy 550

ALEXANDRU PALEOLOGU, A NOBLE CULTURAL PRESTIGE

Ioana Mihu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 557

ALEXANDRU ECOVOIU: THE IMPORTANTCE OF THE ONOMASTICS

Diana Danciu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 562

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE THEATRIC AND PLASTIC REVIEW – THE ORIGINS OF IONESCU'S THEATRE

Iulia Luca

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 567

THE HERMENEUTICS OF THE ESOTERIC

Cecilia Elena Cioroianu

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 577

THE SHORT PROSE OF RODICA OJOG-BRAŞOVEANU

Dorina Nela Trifu

PhD, University of Bucharest 586

POSTMODERNIST NARRATIVE INTERFERENCES: MIRCEA NEDELCIU AND DAVID LODGE

Raluca Batori

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 592

VOICULESCU: THE RELATION BETWEEN FANTASY (MYTH , LEGEND) AND FAITH (PRAYER, REVELATION) IN SCHIMNICUL BY VASILE VOICULESCU

Iulia Marti

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 599

MYTHS – RECONSIDERING AND REINTERPRETING THE WORK OF OCTAVIAN PALER

Andreea Roxana Sevastre

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi 606

LOVE AT SCHELER – BETWEEN FATE AND DESTINY

Mariana Simona Burian

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 612

IOAN RADIN PEIANOV – TRANSLATOR

Emanuela Ioana Patrichi

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 619

A COMPARATIVE READING FROM A FEMINIST PERSPECTIVE OF THE NOVEL JANE EYRE AND THE TALE BLUE BEARD

Carmen Ioana Popa

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 630

POSTMODERNITY AND POSTMODERNISM

Florina Moldovan (Cotoară)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 637

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE IDEOLOGIZATION OF LITERATURE – THE ”SAD COMEDY” OF POSTWAR SOCIALISM

Aurel Scridon

Phd Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 647

THE CRITICAL RECEPTION OF THE POETRY OF MIRCEA IVĂNESCU IN 2005

Diana Maria Dan

PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureş 653

REPERTOIRE VS. CANON IN THE ROMANIAN TELEVISION THEATRE DURING COMMUNISM

Radu Nechit

PhD 660

TRUTH IN KARL OVE KNAUSGARD’S NOVELS

Raluca Ciocoiu

PhD, ”Al. Ioan Cuza” University of Iaşi 670

CHARLES PERRAULT, POVEŞTILE MAMEI MELE GÂSCA (THE TALES OF MOTHER GOOSE)

Maria Movilă (Popa)

PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureş 674

THE NOVEL WE LEFT THE VILLAGE, ION VLASIU

Delia Maria Roşca

PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureş 681

TRANSFIGURATION OF THE INTELLECTUAL. CONVERGENCE AND DIVERGENCE OF MIRCEA ELIADE AND GIOVANNI PAPINI'S PUBLICISTICS

Liliana Rodica Feder

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 688

POLITICAL REFUGE IN THE TRAGIC LITERARY PARABLES

Ludmila Şimanschi

PhD, Assoc. Researcher, Institute of Philology, Academy of Sciences, Moldova 695

THE LINGUISTIC STRUCTURE OF DIMITRIE ANGHEL’S POETRY

Cosmina Andreea Roşu

PhD Student, University of Piteşti 704

ABOUT INTELLIGENT STUPIDITY

Nicoleta Sălcudeanu

PhD, Scientific Researcher, ICSU Gh. Şincai, Tîrgu Mureş 714

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE JUNGIAN EGO-SELF BIPARTITION IN THE POETRY OF ANA BLANDIANA
Daniel Kițu
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 718
DESCRIPTIONS AND PORTRAITS IN ODOBESCU'S HISTORICAL SCENES
Elena Lavinia Diaconescu
Phd Student, University of Pitești 726
THE FOUR POETICAL FUNCTIONS FORMATION CHAIN
Violeta Bercaru Oneață
PhD, University of Bucharest 733
BLACK FEMININE CHARACTERS IN NADINE GORDIMER NOVELS
Diana Stoica
Assist., PhD, Politehnica University of Bucharest 740
THE POSTMODERN LITERARY STRUCTURES OF WOLE SOYINKA
Daniela Irina Darie
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 745
THE IMAGE OF THE COURTESAN IN THE NOVEL YVETTE BY GUY DE MAUPASSANT
Tök Mădălina Ioana
PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 750
REPERTOIRE VS. CANON IN THE ROMANIAN TELEVISION THEATRE DURING COMMUNISM
Radu Nechit
PhD 756
ROMANIAN FOLK POETRY
Aurora Gheorghita
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 766
EMIL BRUMARU: THE FASCINATION OF EROTIC INTIMACY
Cristina Raica
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 773
CORPORALITY AND PASSIVE NIHILISM IN MAX BLECHER'S PROSE
Anca Dumitru
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov 783
THE REPRESENTATIONS OF FANARIOTH IN CIOCOII VECHI ȘI NOI BY NICOLAE FILIMON
Gabriela Gheorghișor
Lecturer, PhD, University of Craiova 792

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

WILLIAM MORRIS AND THE GRAND ARTISTIC NARRATIVE OF THE VICTORIAN AGE

Simona Catrinel Avarvarei

Lecturer, PhD, "Ion Ionescu de la Brad" University of Iaşi 798

LIVIU GEORGESCU: "THE DAY BEFORE" OR POETRY AS A JAPANESE STAMP

Doina Pologea

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 803

POLYTROPIC AFFECTION IN FRANZ KAFKA'S LOVE LETTERS

Ioana Bud

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Northern University Center, Baia Mare 808

ELEMENTS OF FANTASTIC AND ECPHRASIS IN MIHAI EMINESCU AND EDGAR ALLAN POE'S WRITINGS

Mihaela Gabriela Păun

PhD Student, University of Bucharest 819

THE CRITICAL RECEPTION OF VIRGIL MAZILESCU IN THE ROMANIAN PRESS

Andrei C. Şerban

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 829

SHAKESPEARE'S BRITISHNESS GLOBALISED ON THE OPERA STAGE

Alina Botez

Lecturer, PhD, University of Bucharest 839

GRAMMAR AND STYLE THE WHOLE OF A POETICAL TEXT

Violeta Bercaru Oneaţă

PhD, University of Bucharest 848

THE CRITIC AND HIS IDENTITY-FOCUSED DISCOURSE - MIRCEA A. DIACONU - ION CREANGĂ. NONCONFORMISM ŞI GRATUITATE

Nicoleta Ifrim, Prof. univ. dr.

Universitatea „Dunărea de Jos" din Galaţi 855

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

NO ABSOLUTE ZERO: TIME ECOLOGIES AFTER BREXIT

Christian Moraru

Prof. PhD, University of North Carolina

Abstract: Focusing on contemporary U. S. literature and culture, the essay raises the twin questions of what makes them "contemporary" and of what it takes to do justice to this coevalness critically, that is, by reading American literature as indexing key aspects of the fast-globalizing world. While most scholars have approached the latter in terms of space, as spatiality inside which people, objects, information, and capital undergo drastic processes of integration and homogenization, the temporality of the phenomenon has been attended to much less. Setting out to fill the gap, Moraru shows that a number of recent American fiction writers suggest that being contemporary to your moment entails assuming a distance from it, an asynchrony with respect to your historical context. This distance, he argues, allows such authors to retrieve and unfold the discrepant temporalities—the other chronologies, timelines, and histories—rolled into the flat, "chronophage" time of media reports, financial transactions, and impersonal bureaucracy. This effort, the critic points out, is a hallmark of novels built around the "Brexit" theme.

Keywords: contemporaneity, coevalness, history, asynchronicity, other

In what follows, I will raise a couple of issues about contemporary literature and culture, about what makes them "contemporary" or *coeval*, and about what it takes to do justice to this *coevalness* interpretively and ethically. More plainly, I would like to spend some time on time itself—"check the time," if you will, in and *of* our post-Cold War culture. This is, of course, the culture of globalization, which most scholars approach in terms of space, as integrated *spatiality* in which people, computer operating systems, hairstyles, lifestyles, cars, and novels get closer and closer to closer to each other, look more and more like one another, and cross more and more into each other's territories. What about temporality, though? If we all belong more and more to one world, to one increasingly integrated geocultural unit, can we say the same thing about time? Are we really and incrementally sharing *the same time* in this one world of ours? And, if we are, is it a good thing?

I raise these questions as a comparatist and, first and foremost, as an Americanist, for U. S. literature is my main specialty. But, no doubt, they apply to all world literatures. At any rate, for a while now, my question has been: *Where* is American literature *today*? However, in inquiring about U. S. literature's "whereabouts," I have also recognized all along that literature's "whereabouts" and its "*when*abouts"—if you tolerate the coinage—dovetail. So I have been wondering about the meaning of the "today" in my question as well. For, indeed, time and space are the two faces of the same coin—of the currency history mints in its cultural workshop.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Funny word, *instructive* word, this "currency," right? Etymologically, it designates what flows and circulates, sometimes giving rise to strong *currents*. It signifies, therefore, what is accepted (as "hard currency") across vast geographies—hence the *con-current* implications, so to speak, of time and space, of that which is *of* the present due to its *spatial* scope, reach, and acceptance. Of course, what we are ultimately talking about is value, assets, whether it is venture capital or cultural capital, money in your bank account or *Fifty Shades of Grey* on your Kindle, economic or canonical status: in this case, and with a mandatory bow to Bakhtin, at issue is the chrónotópic structure of contemporary literature, of any contemporary literature.

To get the ball rolling, let us to scrutinize first the makeup, the constitution and aspect, the *cultural cosmetics* of this present. To that end, and quite simply at this point, the question I am raising is this: What *time* is it now in world culture? I have asked this question before, in a book a few years ago, and I want to pose it again, but from a slightly different angle. Critically speaking, I calculate this angle while remaining mindful of the Nietzschean caveat in *Untimely Meditations*, a paradox variously reiterated by theorists from Barthes to Agamben: as the Frenchman tells his students at the Collège de France shortly before his death, you are contemporary *to your moment* to the extent you assume a distance from it, an *asynchrony* with respect to your historical context. If you are too "timely," too much of an *enfant du siècle*, if you identify yourself with it, you get too much entangled in their intellectual routine and cannot see your time's essence, much as you cannot see a painting if your nose is stuck to the canvas. This is also, in a nutshell, what Agamben points out in his 2008 essay *Che cos'è il contemporáneo*.

But Barthes's tactical "anachronism" is a bit misleading. At the very least, "anachronism" is the wrong word. You are not really anachronistic if your critique of a certain *cultural embodiment of time,* of the temporality embedded in the fantasies, images, lyrics, stories, fashion, and cuisine of an era, is premised, as it should be, on a demonstrable knowledge of that which you set out to critique. What is more, that knowledge entails—or should entail—an awareness of the double bind of your *temporal inscription* into the texture of your historical juncture: you do not only "know" it; you also *participate* in it. You are *at the same time*, as it were, part of the solution *and* of the problem. You may "historicize" your epoch as much as you want, in Fredric Jameson's critical sense, but your moment historicizes you as well. One way or another, we all are, as Manuel Castells says, "embodied time."

In dialogue with critics like Castells and their "network-society" view of the post-Cold War U. S. and world, in a previous book I stressed the following four issues:

first, the *velocity culture* taking shape in late modernity and postmodernity. The sheer pace of life has been increasing spectacularly; we need no examples here, because this has become a commonplace by now.

second, the *synchronous* vector of that culture. This is more worrisome. It is the tendency to bring a range of discourses, representations, and socioaesthetic practices—the multiplicity of the world—under the sway of a single, unifying temporality. This is globalization at its anthropological worst. In culture, it is the equivalent of a de facto universalization of Greenwich Mean Time, which is also called, tellingly enough, Universal Time. Or, if you prefer a spatial analogy—which the "mean" time zone concept in fact calls for—it is something like locating, for descriptive purposes, *all* world places along the Greenwich meridian regardless of their longitudes; or, if you prefer a world literature analogy—with a wink at French critic Pascale Casanova this time around—it is something like relocating, for recognition and aesthetic "capitalization" purposes, all world's literary "provinces" on the Left Bank. In this sense, there is—and there should be—no world republic of letters if its assumed capital is Paris. In this sense too, there is—and there should be—no *littérature universelle*. To reiterate a couple of

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

commonplaces, the concept dresses up very specific historical processes as a metaphysics of value much like the Greenwich meridian is just that, a line in British dirt. This metaphysics and the entire transcendent ontology of literary objects following from it are more implausible today than ever. What we do have, instead, what we have always had, actually, are only very precisely located, sometimes even "provincial"—also in the sense of the Fr. *provincial*—works, authors, and discourse formations such as styles and genres that, under certain *geoaesthetic* circumstances that include everything from personal talent to imperial politics, have been *universalized*, that is, have been drawn from, extrapolated from, and set up as exemplars or embodiments of *particular* features and content that have then been generalized and instituted as benchmarks, as formal and qualitative *étalons* for literary accomplishment worldwide. "Universal literature" has been a *country*-club kind of notion also because its "universalism" has always extrapolated from works, techniques, and virtues demonstrably *endemic* to certain *countries*, regions, and so-called "capitalized" centers of culture, prestige, and critical authority. Likewise, universal time is no more than the time—the privileged histories—of former imperial powers who got to do the timing, to build the timepieces, mark out the time zones, impose their calendars, and so forth;

third, and equally troubling, I want to highlight the *homogenization risks* posed by such an epistemological geopositioning for the richness of expression, affect, and life ultimately;

and**fourth**, but more heartening this time around, let us note recent literature's *critical sensitivity* to such threats.

In a somewhat similar vein, what I would like us to consider today is the possibility of scanning the works of U. S. authors such as Ruth Ozeki, Chang-rae Lee, Suki Kim, Azar Nafisi, Jhumpa Lahiri, Joseph O'Neill, Dave Eggers, and, in particular, Don DeLillo for their "untimeliness" and so give some thought also to the *urgency*, perhaps, of reading them as a fictional and, to my mind, effective *critique* of the cultural temporality of network-society America—again, I say America, but this kind of temporality and the problems tied into it are in no way limited to the U. S. Dwelling, in what follows, primarily on DeLillo, I will submit to you that not only do these writers pinpoint the many problems of "monotemporality," but that, through their art, they also break up this chronocultural monolith into contiguous, intersecting, yet discrepant and sometimes *clashing temporalities, timelines, and histories.* These temporalities do not mark out discrete ontologies, as Brian McHale has shown apropos of earlier postmodernism. However, I would further contend, they do resist the usual efforts to measure time—American time and time on today's planet generally. No, to measure time, to date certain events, to work out timetable and timelines of all kinds and for all sorts of places and purposes but ordinarily for economic, commercial, profit-driven reasons, one uses one measurement and one calendar *to time and schedule the world* and by the same token to bring it under the auspices of a single temporality, to make sure, that is, that we all are one the same page, *each others' contemporaries.* It is the temporal unifying of the world—real-time compression, as David Harvey would say—that both enables and is brought about by the operations of capital.

The question is this: is there room in this flat time of economic ventures, data sharing, digital media, and profit-taking for history? What I mean is, of course, *histories*, plural—the local, idiomatic stories, the material, divergent, oftentimes singular temporalities of the community, of the region, of the nation, of the indigenous group. I do not mean to imply that historicity too is always crushed as temporalities—the times of cultures—are flattened out as time is financialized, streamlined along the axis of efficiency as *lucrative time*. And then, of course, we know that social media can give another lease on life to suppressed histories. But I do mean to suggest that this de-historicizing tendency exists, and that it is a mark of our moment.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

In the post-World War II era—the period in which America's presence in the world has expanded dramatically—major American writers wrestle with this problem, oftentimes over and against that which compounds it, namely, the leveling drive of a globalization that, to some, is synonymous with Americanization. To be sure, homogenization is not the sole aspect of global processes. In some of my recent books and articles, I explain that "globe," "world," and "planet" lie at the core of vastly discrepant vocabularies, existential rites, and cultural-aesthetic practices. Having said that, the homogenization in question, its selfsame logic, is real and bothersome enough to elicit some insightful glosses from DeLillo in his 1997 essay "The Power of History." The novelist begins with the obsessive media coverage of a botched bank heist:

> You're watching a video-tape of hooded men emerging from a bank and they move with a certain choreographed flair, firing virtuoso bursts from automatic weapons, and you wonder if they are repeating a scene from a recent movie, the one that disappeared overnight when the weekend gross was flat, and the tape is played and replayed, exhausting all reality stored in its magnetic pores, and then another tape replaces it, a car chase through a startled suburb, and the culture continues its drive to imitate itself endlessly—the rerun, the sequel, the theme park, the designer outlet—because this is the means it has devised to disremember the past.
>
> Or you're staring at the inside of a convenience store on a humdrum night in July. This is a surveillance video with a digital display that marks off the tenths of seconds. Then you see a shuffling man with a handgun enter the frame. The commonplace homicide that ensues is transformed in the image-act of your own witness. It is bare, it is real, it is live, it is taped. It is compelling, it is numbing, it is digitally microtimed and therefore filled with incessant information. And if you view the tape often enough, it tends to transform you, to make you a passive variation of the armed robber in his warped act of consumption. It is another set of images for you to want and need and get sick of and need nonetheless, and it separates you from the reality that beats ever more softly in the diminishing world outside the tape.
>
> Against these flashes, these lonely fleeting images, against the ritual arrangements of these serial replays, events and documents of the past have a clarity and intactness that amount to a moral burnish. A Matthew Brady photograph, a framed front page—"Men Walk on the Moon." These things represent moments of binding power. They draw people together in ways that only the most disastrous contemporary events can match.

DeLillo's essay is usually read alongside his 1997 novel *Underworld*, in my view the greatest book in English since Thomas Pynchon's 1973 *Gravity's Rainbow*. These passages break down the media mechanisms responsible for the *flattening of cultural times* into a single temporal dimension of replays, reruns, and their consumption. For, as a viewer passively receiving all this stuff, I gorge on visual junk. I take in all these repetitions, and therefore I participate in the proliferation of sameness within and without the tube, across the media networks and the media-saturated America, inside and outside national boundaries. But the bank robbers themselves are consumers too. They do not produce anything new but *anew*. They are not new but *news*, in and through the recurring spectacle of violence, which is repetitive insofar as their holdup reenacts, as DeLillo implies, movie episodes. What is more, the culture disremembers its past both in the footage, in what we watch, and as we watch it, for both the images and their viewing unfold in the endless, flat present of repetitiveness.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

This hysterical recursiveness, this *curse of recursiveness*, is catastrophic on two accounts: first, because it feeds on lethal violence; and second, because, in the *representation* of violence, in its *serialization*, we catch a glimpse of the *disaster that is the contemporary itself*, we see the awful things happening to it as its reality is squeezed, and "exhausted," says DeLillo, into a formal scheme—repetition itself—jarringly at odds with modern culture's foremost brief, namely, the production of the *genuinely new.*

The *past*, then, becomes the artist's recourse. This is another paradox, for writers like DeLillo fall back on the past because, it turns out, it is the past that spawns novelty. But this is not a case of nostalgia. What we are dealing with is *historicized postmodernism*. And this is not your run-of-the-mill anti-media crusade either; after all, DeLillo refers to old photography and magazine covers. Finally, this is not "just" postmodernism, but postmodernism's becoming something else, more "worlded," more capacious, as *Underworld*'s *fictional chronography* unpacks the times, stories and histories, lives and deaths crushed, folded, disfigured, and thus reprised in what Castells calls "timeless time." *This time*, the critic maintains in volume I of *The Rise of the Network Society*, is "the dominant temporality of our society." However, it is not the only one. We can call this time *chronophage* for it has gobbled up a host of temporalities *and* the expressive possibilities they are built into, ingesting and compressing them into cultural índistínctiveness much like DeLillo's famous trash compactor in his 1985 novel *White Noise*. But they are still there, crammed inside our uniform presentness and present uniformity.

I find it quite encouraging, in this context, that some of the best recent U. S. literature has taken upon itself to wrestle with the culture's temporal predicament and *undo* the monotony sometimes so visible, so aggravating, in popular fiction, music, film, and TV. To acquit itself of this task, it has attempted a *reverse temporal engineering of culture*. Those of us who are not familiar with the not-so-legal manufacturing practice of reverse engineering can think, for instance, of a technician who takes apart an IPhone *not of his or her making* to figure out its design and ultimately produce the object without giving much thought to patent infringement. Arguably, this would be theft, *unethical* reproduction. Instead, DeLillo's narrative reverse engineering is *ethical*. And it is productive too. *Chrono-genetic*, its time writing expands compacted, streamlined time, and the domain of the possible within it. If indeed "time is the only narrative that matters," as he writes in his 2001 novel *The Body Artist*, then our takeaway as his readers should be the restoration of multiple temporalities—and of a "heterochronous," culturally manifold America—by his work's narrative apparatus. "[T]he idea is to think time differently," says a character in *The Body Artist*. "Stop time," she goes on, "or stretch it out, or open it up."This critical rethinking of time occurs especially in DeLillo's post-*White Noise* books. Back to the kitchen compactor, to leftovers, candy wrappers, magazine covers, ruins, Edgar J. Hoover's garbage cans, old photos, baseballs, baseball-shaped plutonium cores of A-bombs, and so on: this is *the postmodern cultural sublime*; this is the historical landfill *Underworld* and other DeLillo novels excavate and sort out to undo the serialized time of consumption so as to retrieve the muffled, alternate narratives fighting for air in the bulging belly of timelessness.

Obviously, there is an ecological dimension to this narrative waste management, but what critic Amy Elias describes as "time ecologies" goes beyond the environment in an ecocritical sense. What we are dealing with is *cultural environment* or environments, and the many histories, the plural America *Underworld* locates in them: Italian-American America; Cold-War America; the America of the digital age, more present in the world than ever; inner-city America, hostage to a time quite different from the temporality of the American suburb; the apocalypse of Pieter Bruegel's 16th-century painting "The Triumph of Death," both fictional and real, outside and inside historical time, prior to Hoover and to Eisenstein's "lost movie," *Unterwelt*, and

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

simultaneously *after them*, in the specter of the nuclear holocaust, at once in the New York City ballpark and in the wider world, in the Kazakhstan nuclear tests' victims and underground atomic waste disposal later in the 1990s; America of the Bronx and America of the Arizona desert, where another kind of recycling is going on. Whether it is the campy repainting of Cold War-era bombers in *Underworld* or the book as a whole, this recycling, along with the opening up of time that it sets in train, captures a main feature of the contemporary aesthetic. These are the *insurgent temporalities* opened up, within and against this flat time, by fictional *counter-chronographies* such as DeLillo's. These measure another time, *the time of the other*: not a time in which the other is not, cannot be my contemporary, as critics from Johannes Fabian to Franco Moretti have pointed out, but an other time, pure and simple, side by side mine, differently nested in our heterogeneous yet shared, relational coevalness. It is along these lines that anthropologist Fabian conceptualizes time in his book *Time and the Other* as a "carrier of significance, a form through which we define the content of relations between the Self and the Other." Elsewhere, I defined the above-mentioned dominant as revolving around relatedness. To reiterate, contemporary American culture, and more and more world culture as well, *obtains as it engages with the now inevitable, and inevitably defining, problematics of otherness*. Writers' *chrono-imaginations* bear witness to this truth as they develop, against the synchronous drive of globalization, what Terry Smith has called "asynchronous temporalities." These are true time ecologies: chrono-environments in which multiculturalism, culture in the plural, becomes time. There is an interesting scene in a Romanian movie called *Aferim!*, a country-fair episode featuring an open-air market where you get a sense of how multiple times get to coexist into a *thick*, multilayered temporality in which there is room for the peasant, for the enslaved Roma, for the corrupt bounty-hunter, for the medieval-era "boyar," as well as for the Gallicized, already very French demoiselle. Each character lives inside its own temporality, and all temporalities intersect in a moment of coevalness that becomes history. It follows that history, back in the day as well as in the twenty-first century, exists only in this plural dimension of life and culture.

Living history presupposes this plurality; this is, in fact what makes history history: life as a temporal crossroads, that is, the *presence of the other*. And this is what also makes history, with everything it contains, including human life, *both beautiful and, of course, temporary*. In this sense, death affords beauty; we are beautiful, or we produce beautiful things, art, for instance, insofar as we operate in history and are mortal. This is one lesson DeLillo wants us to take away from his latest novel, *Zero K*, whose title refers to the absolute zero at which all life stops moving but also at which living matter can be preserved cryogenically—frozen—forever and, in a way, rendered immortal. But this immortality comes at a price. The price is stepping out of history, exiting the temporal environment in which you fundamentally are with an other—with the Roma, the homosexual—unless you are one—with the immigrant, with the refugee, with the underdog. DeLillo critiques this naïve and, in fact, futile attempt to exit the real world, and, indirectly, the new isolationism, the hysterical "exitism" that has made a comeback trend across the Western world and elsewhere.

There has been, of course, an entire "Brexit anxiety," perhaps a Brexit fantasy, afflicting the political imaginaries of entire electoral bodies for a while. But, if there has been one, anachronistic as it may be, then there have been also major counter-Brexit proposals, and some of the most interesting are in literary form. Until politicians come up with their own, we could also find a measure of comfort in novels such as Mohsin Hamid's 2017 *Exit West*. This is an "exit" novel but not in the sense you might think. It is also a refugees novel, with the Syrian tragedy as its focus, or starting point, rather, for the entire planet is on the move, not just the Syrians. Nomadism has become a planetary condition shared by people, local and formerly cloistral,

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

sedentary traditions, by poor and rich, capital and data. More interestingly, "exit west" does not mean breaking out a well-policed geopolitical perimeter and its history but exiting *into it*, *entering a very historical world* through a system of "magical doors." This world is no welfare paradise, and you can be marooned in it as Brian Chikwava's Zimbabweans in his 2009 novel *Harare North*. It is a world where "nativist" mobs are awaiting, firebombs at the ready, and police drones circle above your head. But it is also a world where a home can be made and remade, and while passions and attachments come and go, people must realize that there really is no way out—the planet is one, and its space, natural resources, and enriched uranium are within everybody's reach and therefore must be shared and managed ethically. This space is a *commons*. Its flipside is a temporal dimension that is also shared, although not as an interval or period proper but as a temporal knot in which a range of time modalities, complete with their cultural codes, cross each other and intertwine. This is, I suggest, a wonderful blueprint for what the 21st-century *contemporary* could be.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

VINTILĂ HOREA AND THE EPIC PARABLE OF EXILE

Iulian Boldea

Prof. PhD., "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: In Vintila Horia's novel Dieu est ne en exil, the narrator is a historic character, Ovid, through which the author writes pseudo-memoires. We may remark here a sort of refusal of history, an opening towards the imaginary. What legitimizes, in this case, Ovid's existential adventure, is fiction, certifying the resistance to an aggressive and annihilating history. In this novel, we witness a spiritual metamorphosis, a revealing voyage that represents the warrant of a sacrificial death, as well as a symbolic resurrection.

Keywords: exile, freedom, identity, labirynth, fiction.

În ansamblul culturii române, literatura exilului nu şi-a găsit încă pe deplin locul şi nici receptarea critică pe deplin adecvată. Există, desigur, studii semnificative, exegeze notabile, însă o sinteză cu vocaţia exhaustivităţii şi cu sens recuperator întârzie încă să se producă. Pe de altă parte, exilul literar românesc este astăzi plasat definitiv în sfera trecutului. Nicolae Manolescu observă că, pentru a exista exilul, „trebuie să existe discriminări de un fel sau altul, ca şi regimuri mai mult sau mai puţin autoritare", iar libertatea de creaţie şi de gândire, precum şi fenomenul globalizării culturale conduc la dispariţia exilului şi a exilaţilor. În acest sens, obligaţia morală a criticii şi istoriei literare actuale e reprezentată, tot mai acut, de necesitatea reconsiderării (adică a considerării la justa valoare) a contribuţiei scriitorilor români ai exilului. Aceştia fac parte, în mod incontestabil, din circuitul de valori al spiritualităţii româneşti. Ei sunt produsul matricei spirituale mioritice, pe care au purtat-o în sinele lor cel mai adânc, oriunde au fost siliţi să se oprească, cu voie, sau, mai ales, fără de voie, în peregrinările lor. De aceea, literatura română nu poate fi întreagă fără mărturia lor tulburătoare, fără operele lor, în care realităţile autohtone transpar cu insistenţa pasională şi lucidă totodată a unor obsesii. Căci, de fapt, operele scriitorilor din exil s-au constituit, toate, în mărturii autentice, netrucate, despre o epocă malefică şi absurdă, în mecanismele sale implacabile, aceea a comunismului.

Unul dintre reprezentanţii exilului românesc, căruia critica îi este încă datoare, e Vintilă Horia, scriitor care mărturiseşte, într-un interviu, că „exilul nu înseamnă a pleca dintr-un loc pentru a trăi în alt loc (...). Pentru scriitor, exilul este o tehnică a cunoaşterii. Pentru mine, dragostea, exilul şi moartea sunt cele trei chei ale cunoaşterii". Poemele scrise de Vintilă Horia sunt o mărturie a acestei nevoi de cunoaştere, dar şi a obsesivelor revelaţii ale interiorităţii. Nevoia regăsirii identităţii de sine este, am putea spune, cheia de boltă a lirismului lui Vintilă Horia, poet ce mărturisea că îşi scrie creaţiile lirice în limba română, „limba poeziei", cum o numeşte, „cu gând de a nu mă pierde". Într-un articol apărut în *România literară* (nr. 37, 2005), Gheorghe Grigurcu consideră că exilul este, pentru Vintilă Horia, o modalitate de a experimenta rezistenţa fiinţei în faţa unei stări-limită de indiscutabil dramatism ontologic: „Exilul i se înfăţişează lui Vintilă Horia nu doar ca o circumstanţă biografică între altele, ci ca o situaţie-

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

limită care ne obligă a da socoteală de tăria sau slăbiciunea fibrei noastre morale, «măsura îndeletnicirii de-a fi». Ne aflăm, experimentând-o, în faţa «deşertului tătarilor», constrânşi a ne constitui «în pilda către sus şi către jos». Pentru cei ce-şi trăiesc exilul nu ca o «monedă de schimb», ci ca un fel de «acceptare soteriologică», o asemenea încercare, echivalenta unei iniţieri, revelă un destin. Aşadar, un dat fundamental, imuabil, un traiect pre-scris ca o răsfrângere a tragismului condiţiei omeneşti: «Vreau să vorbesc de scriitori şi de cei care le sunt asemănători. Aceşti oameni ar fi fost, oriunde şi oricând, nişte exilaţi. Istoria n-a făcut altceva decât să le ofere un titlu şi să le indice o cale, pe care ei o aleseseră dinainte şi pe care Platon o numea thymos sau plan vital, născut odată cu noi»".

Capodopera lui Vintilă Horia e romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* (Dieu este né en exil), publicat iniţial în limba franceză, la Paris, în anul 1960. Traducerea românească, revăzută de autor, a fost realizată de Al. Ciorănescu şi a fost publicată în 1978, la Madrid. Romanul face parte dintr-un ciclu epic amplu, intitulat *Trilogia exilului*, alături de alte două romane, *Cavalerul resemnării* (1961) şi *Persecutaţi-l pe Boethius* (1983). Romanul redă jurnalul – ficţional - al ultimilor opt ani din viaţa poetului latin Ovidiu, exilat de Octavian Augustus la Tomis, pentru poemele erotice din *Ars amatoria*, care se pare au avut o influenţă nefastă asupra Iuliei, nepoata împăratului („*duo crimina: carmen et error*" – cum mărturiseşte chiar poetul). Exilul este, pentru Ovidiu, momentul declanşator al unei examinări lucide în oglinda propriului eu, examen cu virtuţi purificatoare, care îi oferă şansa redobândirii demnităţii spirituale şi a libertăţii de gândire şi creaţie. Într-un astfel de context, exilul în spaţiul getic provoacă un impact intercultural major, prin care „civilizatul învaţă de la cei consideraţi primitivi, cuceritorul adoptă religia celor învinşi (…). Ovidiu suferă o radicală transformare morală, intelectuală şi spirituală. Jurnalul său apocrif e mărturia credibilă a unei veritabile metanoia. O criză individuală este pusă în contextul unei crize generale a lumii, surprinsă în momentul trecerii de la politeismul antic la monoteismul creştin" (Ion Simuţ). În acest context, cuvintele pe care Vintilă Horia i le atribuie lui Ovidiu („Tot ce se petrece în această clipă în lume nu e decât o pregătire pentru o nouă metamorfoză a omului") sunt extrem de relevante pentru transformarea spirituală pe care o trăieşte poetul, purificat prin suferinţa exilului, parcurgând treptele dificile ale căutării şi regăsirii de sine. Referindu-se, între altele, şi la destinul romanului său, Vintilă Horia mărturisea, într-un interviu: „Dacă rămâneam în ţară, într-o ţară liberă (închipuindu-ne că ruşii n-ar fi intrat în România), mi-aş fi continuat cariera diplomatică... aş fi scris cărţi, chiar un roman cu Ovidiu, poate chiar Dumnezeu s-a născut în exil, dar altfel de roman. Un roman care poate ar fi interesat publicul din România, dar n-ar fi interesat lumea întreagă. N-ar fi fost romanul unui sacrificat în numele cunoaşterii. Ar fi fost aventura unui roman la Tomis. Ceea ce era cu totul altceva. Romanul a ieşit aşa cum a ieşit doar pentru că eram eu însumi în poziţia lui Ovidiu, un exilat, şi pentru că dădusem peste cheia cunoaşterii care e exilul... Eugen Ionescu, Emil Cioran, Mircea Eliade, Lupaşcu, eu şi alţii ne-am fi realizat, dacă am fi rămas în România, doar pe un plan gândirist, adică naţional, şi n-am fi reuşit niciodată să spargem aceste limite. Durerea ne-a transformat în altceva".

Este limpede că textul lui Vintilă Horia exploatează, subliminal sau în mod deschis şi alte teme: tema identităţii, a relaţiei cu Celălalt, a raportului dialectic dintre identitate şi alteritate etc. Scriitorul notează că imaginea exilatului, a lui Ovidiu, l-a preocupat foarte multă vreme: „Tema «Ovidiu» mă obseda încă din Argentina. Tema exilului şi a lui Ovidiu ca simbol al exilului. Se împlineau două mii de ani de la naşterea lui Ovidiu şi se pregătea în toată lumea sărbătorirea acestui eveniment. Citeam cărţi despre el, reciteam *Tristia* şi *Pontica*. Eram pe o plajă, invitaţi de nişte prieteni francezi pe malul oceanului, în martie, – în Argentina anotimpurile sunt invers, aşa

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

că era o vreme de septembrie – şi recitam mergând singur, din Tristia. […] Căutam pretutindeni tot ce s-a scris despre Ovidiu. Doi ani au fost marcaţi de «febra Ovidiu». Nu ştiam ce să fac: o monografie, un roman, un studiu literar…".

Structurat sub forma unui jurnal apocrif al poetului Ovidiu, cu o scriitură clară, cursivă, lineară, romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* pune în joc disponibilităţile afective şi spirituale ale exilatului, ale individului ce trăieşte cu fervoare într-un spaţiu alienant, alimentat de universul propriilor obsesii care îi conturează identitatea profundă şi revelatorie. Cuvintele de la începutul romanului („Închid ochii ca să trăiesc") definesc profilul eroului imaginat de Vintilă Horia din perspectiva unui refuz clar al istoriei, a unei deschideri spre imaginar şi esoterism, în detrimentul unei valorizări pozitive a datelor realităţii imediate. Ficţiunea e, astfel, cea care legitimează aventura existenţială a lui Ovidiu, cea care îi certifică rezistenţa împotriva unei Istorii anihilante şi agresive. Suntem, în acest roman, martorii unei metamorfoze spirituale, ai unui itinerariu spiritual catabatic, prin care retranşarea în valorile esoterismului şi ale sinelui, ca şi încifrarea sensurilor existenţei reprezintă garanţia unei morţi sacrificiale şi a unei resurecţii simbolice. Întâlnirea poetului cu lumea dacică, a cărei existenţă e trasată sub semnul religiei monoteiste dominate de Zamolxe, produce o ruptură epistemologică, datorată ciocnirii unor civilizaţii divergente. Extrem de utilă ar putea fi, în acest sens, categoria conceptuală de translaţie culturală, care defineşte un orizont al întâlnirilor între diferite spaţii culturale, sugerând o alternativă edificatoare la conceptul dihotomic de „ciocnire a civilizaţiilor". Translaţia culturală este, de fapt, un indicator al unor mutaţii antropologice survenite la un moment dat, dar şi o modalitate de repoziţionare a subiectului într-un nou context istoric, social şi ideologic. Jurnalul apocrif al lui Ovidiu este, în acelaşi timp, şi un "discurs despre ceilalţi", care exprimă un semantism multifocal, reduplicând perspectivele şi rolurile strategiilor receptării şi nuanţînd, prin negociere a sensurilor şi diferenţelor, relieful întâlnirilor dintre două civilizaţii, două culturi, două orizonturi mentalitare diferite, aşa cum se repoziţionează în spaţiul dinamic al unor întâlniri, emergenţe şi recunoaşteri benefice.

De altfel, scriitorul însuşi îşi închipuie propria operă ca având o arhitectură riguros structurată, în mai multe cicluri distincte unele faţă de celelalte („Este un prim ciclu, cel al literaturii fericite, care coincide cu viaţa mea fericită, în ţara mea, evident; şi acesta a durat până la lagărul de concentrare când am pierdut tot, până în '45, când s-au terminat lagărul şi războiul. Apoi este un al doilea ciclu, de aclimatizare la noua situaţie: îmi dau seama că aş fi putut dispărea în acel dezastru, ca atâţia alţii, că aş fi putut să mă transform în om de afaceri, în director de hotel sau pădurar în Canada, cum aveam intenţia la început; aceasta a durat şi se vede în poezia şi povestirile pe care le-am scris între 1945 şi 1960, este o literatură de adaptare. Şi este un al treilea ciclu, care începe cu Dumnezeu s-a născut în exil şi, din punctul meu de vedere, evident, cu care m-am salvat şi am găsit ocazia de a mă adapta şi de a mă salva în acelaşi timp; în acest al treilea ciclu sunt, încercând să completez edificiul").

Vintilă Horia operează, în romanul său, o dihotomie construită cu minuţie, între spaţiul civilizator al Romei şi cel arhaic al Daciei, o opoziţie pe care Cornel Ungureanu o consideră excesivă: „Din punctul de vedere al cititorului de cursă lungă, acest tezism al lui Vintilă Horia devine la un moment dat supărător. Rostită şi reluată obsedant, ideea că estul lăsat pradă barbarilor reprezintă cheia înţelegerii lumii, că acolo se păstrează adevărurile la care Occidentul nu are acces pulverizează textul, împărţindu-l în povestioare moralnice". Şi în acest text, referirile la exil sunt dintre cele mai lămuritoare; exilul înseamnă, şi pentru personaj, dar şi pentru scriitor, nu doar excluziunea dintr-un anumit spaţiu public, ci şi câştigarea şi asumarea libertăţii. În mod paradoxal, exilul exterior provoacă restaurarea unei legitime autonomii

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

interioare: „Gata cu zeii în proza mea, gata cu eroii, fără metafore mitologice. Sunt liber, în taină, să scriu aşa cum gândesc şi cum trăiesc". Frustrările legate de condiţia exilatului îşi transferă energiile asupra conştiinţei identitare, favorizând o mult mai promptă şi mai fecundă cunoaştere a propriei interiorităţi: „Abia când am ajuns, dezrădăcinat din trecutul meu şi din toată falsitatea care l-a alcătuit, m-am descoperit pe mine însumi […], m-am putut apleca liber asupra sufletului meu, fără teamă şi fără umilinţă". În acest context, există în roman şi unele referiri contrastive la cei doi poli (creatorul şi Cezarul): „Eu sunt poetul, el nu este decât împăratul". Orice om, citim în acest text, „e un Augustus, stăpân peste un imperiu fără limite care ne dă de furcă clipă de clipă", după cum orice om poate să se compare chiar cu instanţa supremă, cu Dumnezeu („Dacă cerul e gol, aşa cum cred, acest Dumnezeu trebuie să fie tare mic şi tare singur în mijlocul unei tăceri şi unei solitudini insuportabile. Acest Dumnezeu unic, în fond, probabil că-mi seamănă, măcar prin latura asta").

Romanul lui Vintilă Horia reprezintă şi o parabolă a Creatorului exclus din Cetate, silit să-şi asume un exil interior ce are suficiente resurse regeneratoare pentru a-i reda echilibrul sufletesc. După parcurgerea dificultăţilor induse unei istorii alienante, poetului exilat i se revelează taina eternităţii: „Mă număr şi eu printre aceşti învingători învinşi. Augustus m-a exilat ca să mă facă să sufăr şi am suferit. Dar ştiu acum că Roma, această Romă care era, la începutul suferinţelor mele, oglinda tuturor gândurilor, nu se află la răscrucea tuturor drumurilor de pe acest pământ, ci altundeva, la capătul unui altfel de drum. Şi mai ştiu că Dumnezeu s-a născut, şi el, în exil". Experienţa iniţiatică pe care o încearcă poetul exilat la Tomis se desfăşoară între „două nopţi"; el este captivul unui timp prezent alienant, dar şi al unui trecut cu contururi aurorale. Pe de o parte, experienţele vieţii cotidiene se derulează sub semnul demonicului; pe de altă parte, revelaţiile mythos-ului, proiecţia sacralităţii şi resursele utopice fac parte dintr-un scenariu recuperatoriu şi compensator.

Ceea ce se degradează prin înstrăinarea de sine, prin alienare şi negativitate afectivă, se câştigă, în alt plan, al spiritualităţii, al orizontului mitico-sacral mântuitor. Aflat la limita dintre istorie şi ficţiune, dintre mit şi realitate, personajul lui Vintilă Horia trăieşte, cu patos reţinut, o experienţă a rememorării şi evaluării propriei opere şi a propriului destin. Lui i se revelează astfel, prin intermediul paginilor sale „ascunse", dimensiunea profetică, orfică şi expiatoare a poeziei, iar poeţii sunt înfăţişaţi ca „revelatorii existenţei adevăratului Dumnezeu". De altfel, Ion Simuţ subliniază, într-un comentariu, valenţele şi dimensiunile exilului, nu lipsite de o amprentă mitico-sacrală, aşa cum sunt ele dezvoltate în structura narativă a romanului *Dumnezeu s-a născut în exil*: „Exilul e o încercare iniţiatică, esenţială, pentru Isus, pentru Ovidiu, pentru Vintilă Horia, pentru om, în general. Omul (Adam şi Eva şi succesorii lor) a început să-l înţeleagă cu adevărat pe Dumnezeu numai după ce a fost izgonit din paradis. Isus s-a născut în exil, în ieslea de la Betleem, dar puterea lui nu a putut fi zăgăzuită. Ovidiu l-a descoperit pe Dumnezeu în exilul său de la Tomis şi de aceea credinţa lui, născută în cele mai vitrege condiţii, va fi cu atât mai puternică. Patria pământească, Roma, depravată şi ingrată, nu mai merita râvna şi nostalgia întoarcerii. Exilul lui Ovidiu este pentru Vintilă Horia o ficţiune de compensaţie, o cale întortocheată de cunoaştere a divinităţii. Numai Dumnezeul exilului dezvăluie cu adevărat sensurile salvatoare, de mântuire prin suferinţă şi recuperare a patriei cereşti". Exilul îi revelează lui Ovidiu o sumă de semnificaţii sau mărci ale propriei identităţi, din care nu lipsesc fiorul nostalgic, sugestivitatea credinţei, purificarea prin suferinţă, amprenta anamnetică etc.

Clarificările etice şi afective, dar şi regresia spre lumea copilăriei au semnificaţia simbolică a recuperării unui univers edenic. Romanul lui Vintilă Horia este, cum s-a mai spus, şi o carte a vârstelor, în măsura în care meditaţia lui Ovidiu proiectează în pagină trecerea timpului,

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

îmbătrânirea, avatarurile corporalităţii. Sunt notate, astfel, „adevărurile existenţei unui om care, îmbătrânind, se desprinde dureros de iluziile zilnice". Ovidiu descoperă, însă, în existenţa cotidiană, şi universul consolator al lucrurilor mărunte, farmecul micilor bucurii ale vieţii, frumuseţea aspră a naturii dacice, splendoarea infinită a mării. Scris într-o tonalitate meditativă şi poematică, romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* reprezintă, înainte de toate, o confesiune de extremă sinceritate a poetului exilat asupra condiţiei artistului aflat într-o situaţie-limită, ce îi repune în discuţie şi îi legitimează disponibilităţile afective şi morale.

BIBLIOGRAPHY

Florin Manolescu, *Arhetipul exilului*, în revista „Luceafărul", 14 aug. 1991;Cornel Ungureanu, *Vintilă Horia în imperiul libertăţii*, în revista „Orizont", nr. 5, 1992; Romul Munteanu, *Jurnal de cărţi*, vol. V, Bucureşti, 1994; Emil Manu, *Ultimul Vintilă Horia*, în revista „Viaţa Românească", nr. 2, 1994; Dan Stanca, *Pământul spiritualizat*, în revista „Viaţa Românească", nr. 9-10, 1994; Constantin Ciopraga, *Un cavaler al spiritului*, în revista „Jurnalul literar", nr. 27-30, 1992; Cornel Ungureanu, *La vest de* Eden, Ed. Amarcord, Timişoara, 1995; Cristian Radu, *Publicistica lui Vintilă Horia*, în revista „Tribuna", nr. 44, 1996;Crenguţa Gânscă, *Metamorfozele lui Vintilă Horia*, în revista „Familia", nr.1, 1997; Gheorghe Glodeanu, *Vintilă Horia şi romanele exilului*, în revista „Tribuna", nr. 4, 1996; Nicolae Florescu, *Întoarcerea proscrişilor*, Ed. Jurnalul literar, Bucureşti, 1998; Gheorghe Grigurcu, *Poezia lui Vintilă Horia*, în revista „Steaua", nr. 5-7, 1991; Mircea Muthu, *Vintilă Horia*, în *Dicţionarul Esenţial al Scriitorilor Români*, Bucureşti, 2000; Marilena Rotaru, *Întoarcerea lui Vintilă Horia*, Ed. Ideea, Bucureşti, 2002; Alex. Ştefănescu, *Vintilă Horia*, în revista „România literară", nr. 43, 2003; Georgeta Orian, *Vintila Horia, un scriitor contra timpului său*, Editura Limes, Cluj, 2008; Livia Buzoianu (coord.), *Interferenţe ovidiene*, Muzeul de Istorie Naţională şi Arheologie, Constanţa, 2009; Iulian Boldea, *Exilul ca situaţie-limită*, în revista „România literară", nr. 41, 2011.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE WORD AND THE IMAGE

Dorin Ştefănescu

Prof. PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The paper discusses three poems written by Gellu Naum, Mircea Ciobanu and Ion Mureşan, regarding the relation between the uttering of the poetic word and the horizon of the image it makes possible. In the first occurrence (The word that is seen), to speak poetically means to see beyond measure, the word giving to see and being seen. In the second case (The word of the beginning), it is about the anonymous voice through which utters the opening of the eternal beginning, the blind word unsettled at the bottom of a mouth. In its third apparition (The word that opens the view), it's the image that exposes the word in the light of confession. The poetic word, lightened by the divine Word, is emptied out, forever open; it speaks in the name of the light, sees without limit.

Keywords: Gellu Naum, Mircea Ciobanu, Ion Mureşan, poetic word, image

Cuvântul care se vede (Gellu Naum)

Un poem vizionar al genezei imaginale este *Gură de aur* de G. Naum.[1] Tabloul pe care îl creionează, doar din câteva tuşe esenţiale, surprinde naşterea rostirii originare, starea genuină a desprinderii semnificabilului din nefiinţa celor mute şi întunecate: „Semănător al recoltelor pure/ pe un podiş cam prea arid/ el venea sub cerul de pâine şi sare". Reduse la minimul elocvent, semnele peisajului trasează liniile unui decor cu doar două dimensiuni: podişul arid şi cerul de pâine şi sare. Imaginea se deschide între aceste limite ale unui spaţiu în aşteptare, în golul gestant al posibilului. Dacă podişul e cam prea arid, impropriu rodirii, imaginea nu urmăreşte decât să-l pună în contrast cu ceea ce, deasupra, survolându-l suveran, e cer al disponibilităţii creatoare. De unde poate veni *el*, semănătorul recoltelor pure, dacă nu din cerul seminţelor divine, din pre-fiinţarea nesfârşitei aduceri la viaţă? Seminţele rostirii trebuie semănate pe câmpul arid al celor ce încă nu sunt; nu în pământul sterp al morţii, al lucrurilor pe veci amuţite, ci în cel hărăzit germinaţiei, în chiar posibilitatea fenomenologică a apariţiei. Dacă semănătorul (poetul?) vine de undeva, aceasta în virtutea veşnicei pre-veniri, a survenirii sale în lumea pe care o aduce la noua viaţă a rostirii. El este dintotdeauna acolo, lumină a lumii, pe care – în adânc – lumea o aşteaptă, îi aude chemarea: „Noi ascultam cu urechea la pământ/ aplauzele rădăcinilor". A asculta aplauzele rădăcinilor nu înseamnă a fi părtaş la jubilaţia extatică a fiinţării posibile, la beatitudinea celor ce nu sunt ca şi cum deja ar fi? Imaginile configurează spaţiul acestei deveniri ontologice, căci a rosti lumea, aşa cum ea nu o poate face, o dă vederii în felul în care ea n-a fost

[1] Gellu Naum, *Athanor*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, pp. 61-62.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

niciodată văzută: „O seninătăţi navigabile mari lespezi de linişte/ pe care cuvintele sună ca nişte chei căzute/ el revărsa vorbe de aur un fluviu de vorbe de aur/ în tăvile verzi ale ierbii".

Lume nevăzută ieşită la rostirea prin care ea se vede şi se spune: primitoare şi zămislitoare, lumea unei neîncetate geneze, a unui nesfârşit reînceput. Lume în mişcare, în facere, în actul lumirii, al creşterii spre fiinţă, precum imaginile care arată seninul translucid, transparenţa celor prevăzute şi întrevăzute,[2] liniştea solidă, sonoră, în care cuvintele vibrează ca într-o diafană cutie de rezonanţă. Fluviul *vorbelor de aur* este imaginea care ilustrează poate cel mai fericit dublul orizont al facerii, în cuvânt şi în lumină, în cuvântul care luminează şi însămânţează. Căci a vorbi poetic înseamnă a vedea nemăsurat; cuvântul nu doar dă de văzut ci se vede, străluceşte în lumina propriei apariţii şi în cea a lumii în care aruncă germenii unei noi întemeieri. Cuvântul de aur al poetului e temeiul lumii, iar ceea ce pare ireal – dacă nu chiar inutilul imaginar al unei pure închipuiri – este de fapt viziune a realului însuşi, perspectiva care reaşază lucrurile în adevărata lor lumină[3]: „Pe câmp ai noştri demontau sperietorile/ pentru serbarea fecioarelor-păsări// Trecuse anotimpul spaimei/ şi în gura lui ca într-un stup ospitalier/ zumzuiau toate albinele lumii". În cuvântul libertăţii poetice, spuneam, ceea ce se rosteşte se vede, dar nu se vede doar întrucât se spune, ci şi invers: se spune în măsura în care – sau pe măsură ce – inaparentul se lasă văzut, se oferă ca posibilitate a vederii şi a rostirii: ca substrat al fiinţei, ca lăsare-să-fie a străfundului în pura sa putinţă de a fi. Oare nu – (şi) de data aceasta – tocmai în gura *lui* zumzuie toate albinele lumii? În gura care spune lumea pe numele ei necunoscut, vesteşte veşnica prefacere şi pune în vedere rodul imaginii?

Cuvântul de la început (Mircea Ciobanu)

Dacă a înţelege imaginea nu înseamnă a o explica ci a o simţi, căci „poemul poartă în noi fructele sale",[4] atunci ea ni se dă ca *a priori* afectiv. Ni se arată în fiinţa sa însufleţită, atât prin desăvârşirea formei cât şi prin aura de sensuri ce iradiază în lume. Interioritatea ei este noua lume care se revarsă în exterior, apare din întunericul unui ascuns pe care îl face vizibil ca apariţie imprevizibilă. „În densitatea însăşi a fiinţei sale există un raport de la sine la sine: el este identic cu aparenţa sa, dar aparenţa sa este aparenţa unei lumi".[5] Aparenţă care se afirmă, se subiectivează ca lume posibilă care ne afectează şi în orizontul căreia suntem chemaţi să intrăm, ca în propria noastră profunzime, brusc dezvăluită. Ce se deschide aici e un început, dar nu orice început, precum cel care defineşte faptele derizorii, trecătoare ale cotidianului. Este începutul absolut, netrecător, care *stă* mereu să înceapă, prin care începem o nouă experienţă, ne reoriginăm într-un *prius* ce ne oferă o altă cotă de orizont, nivelul de unde putem descoperi şi înţelege mai mult. Ne-am înşela însă dacă am crede că imaginea acestui început nesfârşit este o lumină care aduce totul la vedere. În trupul poetal al imaginii începutul e nevăzutul, experienţa apofatică a unei absenţe, precum în poemul *Spun apei: la-nceput a fost amurgul* de Mircea Ciobanu[6]: „Spun apei: La-nceput a fost amurgul/ şi lucrul însuşi era umbră". Ce aparenţă de

[2] Poetul fiind „filtrul" viu al sensurilor lumii, clarvăzătorul, străbătătorul cu vederea, cel care, ales dintre cei mulţi, „vedea printre trestii", acolo unde „de jur împrejur lumina suna" (*Filtru*, în Gellu Naum, *op. cit.*, p. 14).

[3] „Acest ireal, reconstituit – am zice – cu admirabilă ştiinţă a vagului, a sugestiei, nu-şi are rostul în sine; el e doar emblemă pentru acele nenumărate stări sufleteşti ale poetului, care – până la urmă – configurează însăşi datele condiţiei umane" (Ştefan Aug. Doinaş, *Lampa lui Diogene*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 74).

[4] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976, vol. II, p. 93.

[5] *Ibidem*, vol. II, p. 96.

[6] Vol. *Etica* (1971), în Mircea Ciobanu, *Patimile*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 106.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

lume se afirmă în chiar negarea vizibilului, în imposibilitatea imaginii? Amurgul nu e tocmai semnul trecerii spre invizibil a lumii care, acum, nu arată decât umbra propriei fiinţe? O lume dezertată de lucruri, lipsită de conturul unei existenţe profilate în lumină. Şi totuşi un lucru îşi întinde umbra doar ca interpunere în lumina învăluitoare în care corporalitatea sa ia forma unei imagini care îl reprezintă. Dacă lucrul însuşi este umbră, el dispare în propria imagine, se dizolvă într-o formă lipsită de conţinut, identic cu aparenţa sa. În lumea începutului nu există lucruri, ci doar aparenţe, figuri nereprezentative, imprezentabile, ale inaparentului: „Umbra/ vibra-n văzduh cu sine, fără umbră,/ şi, nensoţită, dovedea mai lesne/ decât acum când îmi îngână mâna". Ce dovedeşte *atunci* această umbră neînsoţită de lucrul neluminat, mai mult decât *acum*, când dă contur şi dublează ceea ce este? O umbră desprinsă de povara obiectualităţii realului care nu se afirmă decât pe sine, stă ca dovadă afirmându-şi în-sinele şi abia astfel *este*, se dă ca posibil al fiinţării pure. Aparenţa sa este aparenţa unei lumi, dar a lumii care apare şi începe, în amurgirea semnelor prezenţei.

Ceea ce apare *ca* lume cristalizează în cuvântul începutului, într-o rostire neajunsă încă la lumina rostitului, ca pre-dicţie a semnificării ori inter-dicţie a transparenţei: „Să cred că sunt – dar sunt abia la ceasul/ rostirii şi-al abaterii sub streşini,/ nu când, pe ziduri, braţele suite/ (de şapte ori mai lungi!) arată câtă/ lumină a rămas necucerită:/ şi până unde braţele măsoară/ osânda mea stă-n căile crescute". Ceasul rostirii e răstimpul fiinţării; începutul poemului e rostirea neauzită, imaginea nevăzută care o însoţeşte, semnul inaparent al semnificabilului nemanifestat, aflat *sub* discursul care l-ar pune în lumină. Căile luminii cresc în numele prin care ea se rosteşte, în numele rostitului enunţiativ, invocator al realului. A le cuceri nu înseamnă a le urma, a le cuprinde manifestarea în rostitul spre care ele îndrumă; rostirea nu se (s)pune în lumină, nu se prelungeşte în umbra lucrurilor reflectate; ea vibrează în umbra pură, ca umbră ieşită la vedere, urma vizibilă a lucrului invizibil. Umbra e marcă a absenţei, urmă a prezenţei defuncte, a fiinţei destituite de vreun orizont. Acesta e începutul: absolutul inaparent, imaginea auroralã a unui interval posibil. În el se intră în trecere, nezăbovind decât în umbra urmei, în numele unui sălaş de neştiut.[7] Intervalul deschide vederea întrucât el e Deschisul întrevăzut, interfaţa unui revers. Nu surprinde, prin urmare, imaginea inversă a eclipsării rosturilor mundane, înclinarea perspectivei înspre pragul de jos al încă nerostitului: „Dar mijloceşte, lasă pentru mine/ cuvânt la cer, să-ncline pentru noapte,/ şi dealul aplecat să fie panta/ pe care sfera lumii-n asfinţire/ să piară-n văi cu tot ce duce umbră". Sfera lumii-n asfinţire nu e imaginea elocventă a dispariţiei fără urmă, ci tocmai urma unei prezenţe înclinate, aplecate, martorul oblic al unei mijlociri.[8] Ceea ce stă în lucruri piere ca tot ce duce umbră, trece într-o nouă venire, în pre-venirea începutului. Doar apa nu e lucru stătător, nu se odihneşte într-un singur orizont. Apa e rostirea însăşi, trecerea neodihnită a posibilului prin faţa ochilor. Este imaginea prin excelenţă a fiinţării non-discursive, a cuvântului „orb", neaşezat în albia vreunei guri. Nu e chiar vocea anonimă prin care se rosteşte deschiderea veşnicului început, inepuizabilul care ne transcende la nesfârşit? O încercare a nevederii, suprema desfacere din pânza vizibilului: „şi pune-mă cu orbii la-ncercare/ – şi dacă ochiul meu va cere suma/ staturilor cu pulberea, şi dacă/ voi zice încă: Vie-n lucruri soare!/ – aşează-mă din nou în lungi amurguri". În ochi nu mai coboară imaginea lumii cuvântate, nu mai odihneşte – limpede – soarele fiinţei. Tot ce se zice în lumina lui e inter-zisul

[7] „Intră sub legile frigului, ceaţa-l cuprinde,/ capătă umbră şi nume când trece tărâmul" (*Invocaţie,* vol. *Cele ce sunt*, 1974, în Mircea Ciobanu, *op. cit.*, p. 141).

[8] La fel cum lunecarea în „ţara răsturnată", în reversul fiinţei, înseamnă redevenire „ce-am fost când apa, soarele şi lutul/ o sarcină cu moartea mea purtau/ în numele descreşterii, amin" (*În numele descreşterii*, vol. *Patimile*, 1968, în Mircea Ciobanu, *op. cit.*, p. 76).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

noii arătări. Ochiul nu mai cere decât profunzimea de nevăzut, se aşază în sfârşit în lumea care îl deschide, i se arată de la început.

Cuvântul care deschide vederea (Ion Mureşan)

Arătarea semnică nu este o vorbire dezvăluitoare, dar nici întăinuirea absolută, ci aducerea la vedere a ceea ce trebuie văzut: *revelare*. În dublul ei sens de indicare şi de apariţie, arătarea trimite către ceea ce arată, înfăţişând vederii nu prezenţa de sine, ci sensul în care ceva este adus la prezenţă, calea pe care ceva vine şi se prezintă, sur-vine în întâmpinarea privirii. În esenţa ei, arătarea este adresare, desemnare şi destinare, donaţie şi semnificare. Semnul religios e întotdeauna *arătător*, adică *purtător* al unui mesaj de dincolo de el, şi *păstrător* al unui sens transcendent. El e arătare a insondabilului, a infinitului incomprehensibil şi nefigurabil. Dar în ceea ce se arată se revelează imaginea către care trimite.[9] De aceea, radicalitatea şi exigenţa cuvântului religios nu se propun în primul rând ca noutate, ci ca alteritate; am spune că el este nou *întrucât* este altul, voce a Altuia care, adresându-se tuturor, se arată drept acel cu totul Altul a cărui diferenţă[10] vibrează revelator în înţelegerea celui care îi mărturiseşte chemarea.

Cum lucrează cuvântul acesta ca imagine care îl expune în lumina mărturisirii, precum în poemul *Rugăciune* de Ion Mureşan?[11] Mărturisirea este invocare, nu a ceea ce este ci a ceea ce ar putea fi, e dat să fie, fără exigenţă ori necesitate, doar în posibilitatea cuvântului de a pune în vedere ceea ce el depune în rostire. Într-adevăr, ceea ce se spune se vede, se vede întrucât se spune, conturează putinţa imaginii: „Luminează, Doamne, cu lumină/ trupul sub lumină adunat/ şarpe, rob la aur în ruină,/ întru văzul Tău, nelimitat!" Imaginea se pune şi se spune în vedere. Nu ea luminează, ci creşte în lumină; invocând-o, ea e deja lumina, limpezire a sensului, trup al cuvântului luminat. Dar trupul e întruchipare a sufletului, reflectare a acestuia în imagine, atunci când asemănarea modelează imaginea, o lucrează potrivit modelului. Trupul adunat *sub* lumină se ex-pune în perspectiva esenţei sale, se mistuie ca trup al păcatului, se profilează la orizont. Se pune în supunere, în taina ascultării, în lumina în care el nu are ce arăta. Căci trupul adunat, chemat la mărturisirea altuia, e trupul concentrat, cristalizând imaginal în jurul purităţii. În această dis-poziţie revelatoare, el nu mai e inferiorul, şarpele ispitei subjugând materia. Nu e răul imemorial, mai vechi decât moartea. Trupul e robul nemanifestării, legat de ceea ce îl dezleagă. Esenţa lui nu e autonomia, manifestarea de sine, nici măcar în cuvântul care îi dă expresie, putere de formulare. Forma în care fiinţează acum e neformulabilă, atât de reculeasă în ceea ce o aspiră încât ea nu se poate spune decât în transcenderea de sine, în lumina care o dizolvă. Îşi desfigurează identitatea, luând figura asemănării cu alteritatea.[12] E non-fenomen pentru că e non-manifestare, esenţă fără existenţă de sine. Devine trup nevăzut, inaparent, căci forma sa nu e trupească, a trupului însuşi; ea transpare în nelimitarea care o scoate din vedere, o supune şi o transpune în transparenţă.

Dacă în lumina divină esenţa trupului îşi transcende manifestarea, cu atât mai mult sufletul îşi eclipsează imaginea proprie, se retrage în asemănarea cu altul: „Luminează, Doamne,

[9] „Numai infinitul şi incomprehensibilul vor putea înţelege omul, îl vor putea deci spune şi arăta lui însuşi; singur Dumnezeu îl poate revela pe om omului, deoarece omul nu se revelează decât revelându-L, fără să o ştie, pe Cel a cărui imagine o poartă" (Jean-Luc Marion, *Certitudini negative*, Ed. Deisis, Sibiu, 2013, p. 76).

[10] Disproporţie a extra-ordinarului sau a infinitului, „diferenţa sa faţă de finit, care e deja non-indiferenţa sa faţă de finit" (Emmanuel Lévinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, Paris, 1998, p. 109).

[11] Vol. *cartea Alcool*, Ed. Charmides, Bistriţa, 2010, p. 20.

[12] „Se desfigurează el însuşi desfigurându-se *sub* figura a altceva decât el" (s. n.) (Jean-Luc Marion, *op. cit.*, p. 76).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

cu-ntuneric/ ceasul zilei cel întunecat,/ sufletul închis în semnul sferic,/ întru văzul Tău, nelimitat!" A lumina cu întuneric pune condiţia developării apofatice, a negaţiei care de-naturează pentru a revela esenţa invizibilă a naturii. Revelare a perspectivei inverse, prin ricoşeu, descentrare şi răsturnare a categoriilor fiinţării. În ceasul întunecat al zilei, fiinţa îşi afirmă dezafirmarea, desfigurarea, fiinţă redusă la (im)posibila stare a emacierii, a imprezentării. Ceea ce ajunge la nevedere se află în întuneric, în contragerea absolută a vizibilului. Luminat cu întuneric, ceasul zilei nu este, timpul lumii se opreşte; apariţia se voalează, căci ceea ce apare în lume, ca fiinţă a lumii, trebuie să dispară, să transpară în lumina care îl întunecă. Dispare în nedeterminare, trece prin ceea ce nu este, prin nedefinibilul nelimitării.[13] Pus în paranteza neafirmării, sufletul se neagă în ceea ce este, se goleşte de propria lumină, îşi împropriază non-imaginea. Închis, în semnul sferic al determinaţiilor, el încă se vede, are o fiinţă care îşi interpune imaginea de sine ca ecran vizibil ce obturează transcendenţa invizibilului. Sfera care îl închide e semnul care îl semnifică drept prezenţă ce îşi luminează orizontul. Orizontul acesta trebuie întunecat, pus în lumina eclipsei, laolaltă cu prezenţa care se odihneşte în el. Se cere arătat pentru a fi desfiinţat, mărturisit pentru a fi devoalat.[14] Dezapropriat de semnul autosemnificării, sufletul îşi pierde nu doar imaginea ci şi vederea. El nu se mai vede pe sine, în sfera vizibilului în care se închide; e semnul arătător spre altul care îl deschide. Doar alteritatea infinitului îl arată deschis, asemănător nu cu ceea ce el este, ci cu ceea ce (încă) nu este. În lumina Non-Imaginii divine, sufletul se întunecă, iese din sine pentru a intra într-Altul. Altul în a cărui vedere el se vede altul, abandon pur, pururi absenţă.[15]

E de la sine înţeles că rostirea poetică luminată de Cuvântul divin nu mai cuvântează decât în (ne)cuprinsul acestui Deschis iluminator: „Luminează, Doamne, luminează,/ smulge-mi carnea negrului păcat,/ Groapă oarbă în cuvânt mi-aşează,/ întru văzul Tău, nelimitat". Ceea ce spune cuvântul nu are ce arăta şi semnifica, dar ceea ce i se arată – în invocarea Altuia – *este* ca atare, se deschide ca apariţie orbitoare, strălucitoare. Lumina nu spune nimic, nu se spune pe sine ca prezenţă în fiinţa noului cuvânt; ea luminează propria semnificare, dând sens rostirii care o primeşte la sine. Dar pentru a lumina în adevăr precum lumina nestinsă a Celui ce este Lumină, cuvântului îi e dat să străbată trei încercări. Prima e *smulgerea* din natura păcatului aducător de moarte, care e chiar condiţia umană: lepădare de carnalitatea supusă putrezirii, despuiere de tot ceea ce – în finitudine – înseamnă fenomenalitate a timpului. A doua e *golirea* rostirii înseşi, evacuarea de semnele prin care lumea se arată în evanescenţa ei deconcertantă, în trecerea derizorie a aparenţei prin vizibilul tuturor celor ce sunt şi nu sunt. Or lumina nu pune în vedere sensul slab al unei lumi pe care cuvântul să-l poată rosti prin reflectare ori reprezentare. Cuvântul nu doar că descoperă în sine un adânc pe care simpla denotaţie îl trece cu vederea, dar el e orb oricărui spectacol reprezentat în textura destrămată a lumii. „Groapa oarbă" din cuvânt e imaginea vacuităţii rostirii de dinaintea rostitului, nespusul – adânc grăitor ! – al nevederii şi al nonmanifestării. Căci ce ar putea să vadă şi să spună cuvântul descărnat, destrupat (de vedere şi de cuvântare) ca de veşmântul sclipitor al celor trecătoare? A treia şi ultima încercare le împlineşte pe cele anterioare, recapitulându-le printr-o revenire superioară (parousiacă) la ceea

[13] „Astfel, aşa cum e infinită natura divină, după chipul căreia e făcută, tot aşa subzistenţa omului nu se lasă limitată şi determinată de nicio limită sigură şi definită" (Ioan Scotus Eriugena, *De divisione naturae*, IV, 7; *La division de la nature. Livre IV. La nature créée incréatrice*, PUF,Paris, 2000, p. 99).

[14] „Să mărturisesc deci ce ştiu despre mine, să mărturisesc şi ce nu ştiu despre mine, căci şi ceea ce ştiu despre mine, o ştiu numai fiindcă Tu mă luminezi, iar ceea ce nu ştiu despre mine, atâta timp nu ştiu până când întunericul meu se va face ca « miezul zilei » în faţa Ta" (Sf. Augustin, *Confessiones / Mărturisiri*, X, 5, 7, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 1994, p. 283).

[15] „Un altul care, în ultimă instanţă, n-ar putea să-i vină decât de la alteritatea lui Dumnezeu, în măsura în care mă aseamănă Lui mai mult decât mie însumi, paradoxal singurul lucru care poate să mă definească" (Jean-Luc Marion, *op. cit.*, p. 77).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ce le-a făcut cu putinţă, cuprinzându-le în acolada unei singure mişcări: *vederea* nelimitată. Acum cuvântul – smuls din materia discursivităţii, golit de rostirea ce-şi egalează rostitul, căzut în binecuvântarea propriei orbiri – vorbeşte în numele luminii, vede nelimitat. Cuvânt care nu mai poate fi închis, căci despovărat, imponderabil, absorbit de darul noii vederi, el rămâne veşnic deschis precum ochiul în care coboară văzul lui Dumnezeu.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografie primară

Ciobanu, Mircea, *Patimile*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1979

Mureşan, Ion, *cartea Alcool*, Ed. Charmides, Bistriţa, 2010

Naum, Gellu, *Athanor*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968

Bibliografie critică

Augustin, Sfântul, *Confessiones / Mărturisiri*, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 1994

Doinaş, Ştefan Aug., *Lampa lui Diogene*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1970

Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienţei estetice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976

Eriugena, Ioan Scotus, *De divisione naturae, IV, 7; La division de la nature*. *Livre IV. La nature créée incréatrice*, PUF,Paris, 2000

Lévinas, Emmanuel, *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, Paris, 1998

Marion, Jean-Luc, *Certitudini negative*, Ed. Deisis, Sibiu, 2013

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE GOOD READING AND ITS PROBLEMS

Marian Victor Buciu

Prof. PhD, University of Craiova

Abstract: Reference works for this article are two posthumous diaries written by Matei Călinescu, both published in 2016, at Humanitas Publishing House, Bucharest: Un altfel de jurnal. Ieşirea din timp / „Another kind of diary. Out of time" andSpre România (2000-2002). Jurnal inedit / „Towards Romania (2000-2002).Diary unique".
M. Călinescu start reading from intrinsic artistic foundation, just as conceivable. It is reading that imaginative act suitable to produce aesthetic also achieved by imagination. Although he states that „need <craft> to catch / imagine the ramifications when genetically's" a fiction. Reading keys should always be invented. It therefore seems clear that the method is essential reading. Even when it is practiced even beyond fiction and literature in general. M. Călinescu reads music, fine arts and film.

Keywords: reading, aesthetic, method, imagination, art.

În *Spre România (2000-2002). Jurnal inedit* (Ed. Humanitas, 2016), Matei Călinescu face, cum era de aşteptat, tot felul de analogii între Grecia şi România, la faţa locului, dar le continuă şi în S.U.A., la Bloomington. Recitește *Cântăreaţa cheală* de Ionescu/Ionesco şi descoperă că iaurtul, iniţial românesc, în versiunea scrisă în limba română, devine în franceză bulgăresc, înţelegând de aici „ostilitatea faţă de tatăl care devenea legionar". La limbaj, autorul însemnărilor este mereu atent. Ocolit în hotelul-bordel, limbajul este ludic în inscripţiile de pe monumente. Plecând de la limbă, el ar vrea să se scrie un studiu despre grecismele lui I. L. Caragiale. Familiarul Nea Nicu (prea cunoscută referire, aici explicată prin I. L. Caragiale, la N. Ceauşescu) îi atestă un „stil avuncular de referinţă la un dictator". Jocul verbal nu este ocolit; nu-şi aminteşte originea expresiei *Hic Rhodos, hic salta*, notând: „îmi saltă obsesiv în minte". Crede că a memorat expresia provenită din Marx prin Hegel, dar află în S.U.A. că ea există într-o fabulă a grecului Esop, tradusă-n latină, cu sensul: fă, nu vorbi, adică nu te lăuda. Ca şi L. Ciocârlie (care-i apreciază stilul vibrant), dă importanţă stereotipurilor verbale, dar cu aplecare ludică: „clişeele sunt rezervoare inepuizabile de jocuri de cuvinte: <e cusut cu raţă albă> spuneau dadaiştii români".

În carnet, acum, îşi dezvăluie tipul dominant de a înregistra mintal în actul lecturii: constată că păstrează imagini, are aşadar o memorie iconică. Memoria sa verbal-ideatică nu e ideală, dar chiar slabă. Tocmai ea îi este acum impusă. „Titlul posibil al acestei excursii: Cum Hegel şi Marx m-au sâcâit în timpul unei frumoase călătorii în insula trandafirilor (Rhodos, n. m.) şi chiar după aceea." Nu ştia ce avea să urmeze. Memoria va fi scrutată spectral în jurnalul „altfel", pornit ca unul de tip memorial, dar acaparat de trăirea bolii necruţătoare a cancerului.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Citeşte romanul *Ravelstein* al lui Saul Bellow, unde un personaj-cheie, sau mai degrabă cu cheie, este Mircea Eliade, fost prieten al romancierului american, prieten ipotetic prin comuna opţiune pentru antimodernitate. Găseşte în roman bune pagini despre o „experienţă dramatică a confruntării cu moartea şi miracolul revenirii la viaţă", însă se arată mâhnit de „caricatura răuvoitoare" aplicată celui dispărut în viaţă, *altfel* sau, în fond, *astfel* apărut în ficţiune. Raportul real (istoric)-ficţional îl interesează pe cititorul teoretician al *Relecturii* când revine la *Ravelstein*: „dar poţi să aduci în discuţie realitatea istorică atunci când ea este integrată într-o ficţiune?" Sugerează nu doar o dificultate importantă, dar chiar negaţia. Ceea ce pentru cititorii de tip referenţial, ideologic (să-i numesc referenţialişti, ideologişti?) – de tipul Monica Lovinescu – acest mod de lectură este chiar obligatoriu. Însă, nu devine şi M. Călinescu un lector de „fabule", ficţiuni, istoricist-realist, atunci când se dezvăluie dezamăgit că în roman S. Bellow nu explică resorturile prieteniei cu cel caricaturizat? Evident că da, însă totul se explică prin recunoscuta, de el însuşi, indecizie, a celui pe care-l numesc în studiul meu de ansamblu *relativistul individualist*.

Creta apare percepută ca o metonimie geografică, iar labirintul este echivalat cu viaţa însăşi. Loc al începutului şi sfârşitului. Definit fundamental printr-o altă metonimie, a lecturii. Criticul, teoreticianul, cu un singur termen cititorul, se confesează prin intermediul limbajului teleologic funcţional: „Experienţa de viaţă cea mai labirintică rămâne pentru mine lectura."

În însemnările din Bloomington, el se arată încântat să descopere „luminişuri verbale" la Nabokov, în romanul *Glory*, din 1932, apărut sub pseudonimul Sirin. O ficţiune construită ludic, ambiguu, misterios, din care nu se iese uşor, ca atare labirintică, vitală: „Nabokov se joacă cu cititorul ca să-i de-a prilejul să devină un *recititor*." Teoreticianul nu se uită pe sine în această postură şi accentuează „jocul care pregăteşte atenţia şi absorbţia necesare lecturii".

Notează fără ocol o întâlnire a lecturii şi scrisului, trăită la o mare cotă de tensiune existenţială: „Pascal – relectură extraordinar de vibrantă."

O altă disociaţie stilistică, între oralitate şi scripturalitate, cu observarea efectului de transvazare a uneia în cealaltă, îi este dezvăluită de Fr. Nietzsche, care ştie că „perspectivele" sunt întotdeauna „false" dintr-o conversaţie „dacă e transcrisă şi citită". Mă gândesc că romancierul Nicolae Breban, bine citit şi înţeles la debut de criticul Matei Călinescu, ştie nu doar că, dar şi cum, se produce acest fals viu ficţional, estetic, intuit, dar reproşat cu neînţelegere de Paul Georgescu.

Lectura este mai dificilă decât opera. Lectura e labirintică, etern închisă şi misterioasă, pe când opera, în ipostaza de creaţie, este totalmente „ţintuită", posedată de creator. Aici, un înnoitor radical: prin Magritte, *Le faux miroir*, se constată „o tentativă tipică pentru avangardă, (…) de a picta văzul din nevăzut". Magritte spune că „Ceea ce e invizibil nu poate fi ascuns privirii noastre." Fapt repetat, întărit, şi prin „lectura" plastică a lui C. Brâncuşi: „Invizibilul e aici *prezent* – la fel de încărcat de sens ca restul."

Lectură rămâne începută şi totodată concepută de la fundamentul intrinsec artistic. Este lectura ca act imaginativ adecvat la producerea estetică de asemenea survenită imaginativ: „Trebuie <meserie> ca să surprinzi/imaginezi momentul genetic şi ramificaţiile lui" dintr-o ficţiune.

Scris-cititul, luat împreună, este imaginaţie potrivită ca joc. Despre text iată ce se spune: „Orice text are două chei, amândouă bine ascunse în cazul textelor importante: una înlăuntrul textului, cealaltă într-un alt text." Iar despre lectura lui: cheile trebuie mereu *inventate*. Ca atare, pare limpede că metoda apare esenţială în lectură. Calea reflectată este parcursă dinspre sens,

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

pentru a decurge spre sens. „Căci sensul, dacă nu e aparent, e totdeauna ascuns. E totdeauna misterios. Locul hermeneuticii: între absurdul pur şi mister."

Şapte lacăte, cifră deloc simbolică, închid un text, impus să fie deschis prin studii istorie şi de antropologie culturală, potrivire neaşteptată de coduri, (auto)iniţiere, ultimele trei rămânând închise. „Lacătele trei şi patru sunt cele mai perverse." Trebuie acţionate delicat. Printr-o „şoaptă a sensului", iată cum vorbeşte scriitorul în România, ţară în care locuitorii se răstesc: „În româneşte scriu în şoaptă."

Cititorul lui Proust din jurnalul „altfel" este aici focalizat pe Balzac. *La cousine Bette* îi oferă o lectură-scriitură de o „extraordinară prospeţime (…) păstrată magic". Balzac nu este citit ca un Proust anticipat, cum s-a mai constatat pe anumite dimensiuni, dar ca un Gide, deşi nenumit aici. Iată metaficţionalul: „Citind, recitind Balzac, descopăr efecte de dedublare specular, vechi şi totuşi foarte moderne." Tot Balzac foloseşte, oarecum în chip metaficţional, intertextual, expresia, impusă de Marx, despre istoria tragică repetată ca farsă. În fine, o incidenţă de natură conceptuală. Balzac, într-un articol din 1840, prevestind raportul dintre politic şi estetic, formulează sintagma memorabilă „*l'avant-garde des barbares*".

Lectura afirmată este circumscrisă de interpretare. Dificilă pentru un insomniac, cum este M. Călinescu însuşi. Hermes, recunoaşte autorul nostru, refuză insomniacii. Lumea lui Hermes „E o lume a comunicării în care triumfă norocul (sub formă de *hermaion*) şi mai ales puterea de penetraţie a inteligenţei, capacitatea de a descrie enigme sau, invers, de a descifra sau încripta evidenţe." În Babel nu s-ar descurca, crede teoreticianul, totuşi, hermeneut. Turnul Babel, ridicat de urmaşul lui Ham (fiul cel rău al lui Noe), Nimrod cel Mare, nesupus lui Dumnezeu, face ca limba păcatului, limba lui Adam, să fie părăsită în limbi neînţelese între ele. Pe Nimrod, „Nici măcar Hermes nu l-ar putea ajuta să se facă înţeles!"

E fascinat, la Amsterdam, de un tablou, *Natură moartă cu frâu de cal*, al „relativ obscurului Johannes Torrentius", un olandez trăitor între 1589-1644, acuzat de erezie. Pe pictor îl salvează şi în postură religioasă printr-o favorabilă indecizie: „era poate un catolic ascuns în teritoriu calvinist". Ca artă, tabloul întruneşte condiţiile de-a fi memorabil, exprimate, însă, critic: „estetic vorbind, tabloul este fără îndoială o capodoperă minoră, plină de mister". „Lectura" se face în cheie religioasă, dar şi filosofică: asceză, dorinţe înfrânte ori, cum anunţă chiar titlul, înfrânate. Fragmentaristul notează în carnet, în chip relativist şi mai cu seamă imaginativ ori inventiv, într-o cheie propriu (în)semnată, s-ar spune că obiectivă în subiectivitatea ei: „Interpretarea (afişat religioasă, creştină, n. m.) frizează absurdul, recunosc, dar nu-i mai puţin adevărat că simpla ei posibilitate indică o anumită bogăţie semantică, mereu pândită de pericolul <suprainterpretării>. Dacă m-aş pricepe la alchimie, o interpretare alchimică nu mi s-ar părea poate exclusă." Chestiune doar de competenţă, de unde ar deriva şi calea ori metoda de lectură-interpretare. O călătorie în sine, o călătorie specială, la limită pitorească, exotică. Litotic notat: „Aventurile interpretării." Mult mai surprinzătoare decât prinzătoare. După lectura sa, o află pe cea a poetului polonez Zbigniew Herbert, un privitor „pătrunzător" al lui Torrentius. Prin Zbigniew Herbert, el îşi corectează interpretarea alegorică, aproape de limita de a ajunge „cu totul razna". Biografia pictorului odată lămurită, calea de înţelegere pare lămurită. Pictorul, constată el, a fost chiar eretic, scandalos, heterodox, posibil nebun. Z. Herbert îl vede ca precursor al Marchizului de Sade. Prin exegetul polonez, revine la sine, la „problematica secretului, a cunoaşterii/recunoaşterii secrete, a limbajelor oblice, a codurilor şi criptografiilor", obsedante şi la M. Eliade. Despre tabloul lui Torrentius mai notează: „ce mă fascinează (…) e imposibilitatea de a decide: e o ilustrare a emblemei (idealului de măsură) sau o subversiune a ei?" Aventurile interpretării sunt traversări ale indeciziei.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Tabloul *Ambasadorii* de Holbein, imaginând efemerul înspre transcendent, este şi el un efect al unui larg raport.

Şi în poeziile lui N. Stănescu, citite în biblioteca din Bloomington, caută geneza artistică, deodată cu rememorarea autobiografică. Acum, stabileşte: „Hermeneutică: poezia nu este întâmplare. Doar descoperirea ei poate fi întâmplătoare." *Primum vivere, deinde legere*.

Fascinat, iubitor, de poemele lui W. Blake, care-i apropie o lume secretă, inaccesibilă, citeşte o biografie, *The Stranger fron Paradise*, de G. E. Betley Jr. Dacă Blake, la vârsta de opt ani, a văzut îngeri într-un arbore, şi admiratorul său român scrie că a văzut un înger mângâind un copac, în ceaţa din strada Spătarului, după o vizită la M. Ivănescu, pe atunci locuitor al Bucureştiului.

Autocitirea, citirea subiectivă, este (a)testată favorabil la N. Steinhardt, în *Secretul „Scrisorii pierdute"*: „Că el se citeşte pe sine în Caragiale, cine are dreptul să-i reproşeze?" O lectură teologică (morală, pentru M. Călinescu), prin cheia iertării, a omului (şi criticul e om…) care iertase total: „o morală a iertării – a iertării chiar şi când iertarea nu e cerută, chiar când e nemeritată". Aptitudinea, mai mult decât atitudinea ori altitudinea uman-critică îl impresionează, cel puţin în abstract, la Steinhardt. Dar M. Călinescu extrage din lectura criticului călugărit partea revelatoare istoric, aceea care măsoară decadenţa fundamental morală şi nuanţează răul. Era nevoie de timp, de o lărgire a perspectivei temporalităţii, ca „răul radical al comunismului" să reveleze idilicul anterior în grotesc şi corupţie. Parodia iertării abia acum, în (post)comunism, când criminalii se iartă între ei, i se impune, el fiind sedus de o hermeneutică a ascunsului, a labirinticului, prin *Secretul „Scrisorii pierdute"*. Adevărul, dacă nu exclude, atunci îndreaptă, în sensul că reorientează, chiar re-inventează sau re-imaginează, în (i)realitatea sa, dreptatea însăşi: „A avea dreptate fără să ai dreptate (exemplu: Steinhardt despre Caragiale)." Stare de conştiinţă dumnezeiască, s-ar putea constata ori testa. În aceeaşi logică reflexivă a dreptăţii fără dreptate, se descoperă un „umor fără umor". Iar explicit: un „umor rafinat, fără urmă de vulgaritate" – acesta ar fi primul merit întâlnit în lectura romanului *Oameni şi umbre* de Al. George. Mitică este personajul lui I. L. Caragiale care „relativizează", aneantizează în fapt, adevărul, vom afla în citatul ulterior: „Ei, şi ce-i dacă-i adevărat! Ei, şi ce-i dacă nu-i adevărat!" A se slăbi, aşadar, cu adevărul! Cel care se dezvăluie însingurat în familie descoperă prin lectură la I. L. Caragiale cultul familiei, nu al autorului, dar al lumii sale, al limbii sale, identificată cu etnia care o foloseşte: se gândeşte că poate doar în limba română există auto-adresarea de felul *nene, frate, soro, omule*. Lumea e o familie, familia e o lume.

Matei Călinescu îşi întemeiază lectura interpretativă pe o obsesivă dificultate de (re)cunoaştere. Rar ajunge potrivit verbul „a şti". E admis un fel de pozitivism al misterului. De sursă, e drept că nenumită, socratică: ştim mai ales că, ori ce, nu ştim. În literatură, ca şi-n viaţă, informaţia rămâne incompletă ori restrânsă: iată ce numeşte o „Problemă hermeneutică."

Metoda de lectură, ca rescriere, re-imaginare, re-ficţionalizare, cât mai adecvate, metoda, aşadar, exclude linearitatea, include îndeosebi temporalitatea. Este aici un tip de lectură cu dus şi întors, o călătorie mentală scrutătoare ori măsurătoare, prin întinderea textului. „Lectura încetinită – exigentă, rafinată – e una din condiţiile modernităţii literare. Eu aş vorbi despre o lectură-care-recitеşte, despre o lectură care cântăreşte delicat-farmaceutic şi care rescrie mintal." Prin „modernitatea estetică", revine din romantism „o lectură care contrazice tot ceea ce aduc timpurile moderne: viteză, grabă, economie de timp".

Un fel de troc imaginar ar lega cititorul de operă şi autor. Lectura ca act submersibil, adânc identitar, dincolo de social şi chiar personal, în secretul fiinţei, dacă ţinem seama că M. Călinescu admite nu doar pluralitatea proustiană a eului, dar şi „Identitatea ca palimpsest. Avem

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

mai multe identităţi suprapuse – sociale, personale, secrete." Îndemnul este acela de a citi, de a călători în lectură, prin identitatea noastră secretă, spre secretul operei, cum a procedat Steinhardt cu *Scrisoarea pierdută*, cu piesa de teatru în totalitatea ei, evident, şi nu cu „scrisorica de amor" care a declanşat-o. Cititorul trebuie să-şi caute secretul în sine prin alţii. (*Prin alţii spre sine* este tot un titlu de N. Steinhardt, mai degrabă suspectat de comentatorii săi în postură de critic practician şi ignorat constant ca teoretician.)

Identificarea cititorului cu textul este şi ea inclusă metodic în această concepţie şi practică de lectură. Ea este în cazul lui M. Călinescu în egală măsură individuală şi categorială. Exact, se referă la un personaj deopotrivă individual şi categorial: Peter Schlemhil. Citim şi în jurnalul „inedit" despre el, dezvăluit în chip de umbră ori suflet: „personajul e desigur străinul, dar şi evreul, evreul rătăcitor, păgubosul". Umbra, ca putere virilă, la psihanalişti, este în parte acceptată. Peter Schlemhil ar fi un caz de sublimare, nu de castrare. Cheia aceasta de lectură este una afişat „diasporeană" sau „exilată". Referitor la proza invocată, iată această precizare: „prefer s-o citesc prin simbolistica exilului". Anume: a fi responsabil de ce *faci*, de cât şi de ce *vrei*. Fapta şi voinţa sunt pentru exilat marote determinante.

Scriitorul menţionează (*Un altfel de jurnal. Ieşirea din timp*, Humanitas, 2016) că a fost îndeosebi interesat de memorii, pe lângă „critica universitară". Ficţiunea (dacă *Viaţa şi opera lui Zacharis Lichter* poate să fie aşa ceva, titlul însuşi sugerând şi altceva) rămâne secundară, aproape uitată.

Critica este o activitate dificilă din oricare punct am lua-o: subiect, obiect, ori o uniune subiect-obiect. La criticul (între altele) A. Marino, dezvăluie „incapacitatea lui de a accepta orice fel de critică, de oriunde ar fi venit şi oricât de bine intenţionată ar fi fost aceasta". Critica (se) absolutizează ori radicalizează în cazul personalităţilor de o anume tărie. Cum radicalitatea ori radicalismul nu se demontează, dar mai curând se remontează, *sui generis*, calea de dialog adecvată rămâne nuanţarea bătând în retragere. În consecinţă, scrie M. Călinescu, cedând înţelept, modest, dar voind – după expresia lui La Rochefoucauld – *să se ştie*, „a trebuit să renunţ la nuanţe când eram de acord cu el".

În S.U.A., la universitate, ca discipline de predare, critica a cedat teoriei „în sens larg, anglo-american", apoi „şi moda intelectuală a teoriei a trecut, înlocuită de pasivitate şi lipsă de curiozitate". Decădere critică şi teoretică într-o instituţie cu titlu, de drept, de universalitate. Într-o epocă a pluridisciplinarităţii aproape incontrolabile, nesfârşite.

E atras, o repetă şi aici, de „o hermeneutică a golurilor, a ceea ce lipseşte". Se deduce că plinurile se dezvăluie prin ele însele, nu s-ar mai preta interpretării. Iar interpretul umple golurile cu sine. Golul obiectiv permite plinul subiectiv. Subiectul (eul) are iniţiativa, ajunge activ în hermeneutica de orice fel, una obligatoriu instrumentalizată, în sensul ideii lui Proust, al lecturii alterităţii ca lectură a sinelui. „Că orice interpretare e în primul rând o autointerpretare şi o mărturisire deghizată nu-i nici o îndoială." Lectura mărturiseşte, dezvăluie: iată etica ei mediată estetic.

M. Călinescu produce şi o mărturisire despre o căutare a cunoaşterii secretului, ca atare chiar şi a necunoaşterii. Notează că a trăit, copil fiind, o spaimă real-închipuită, „fără să ştiu de ce". Ori, iată, o căutare a ipoteticului. Se-ntreabă: ce există, instinctul sau iresponsabilitatea, în pierderea timpului în nimicuri? Şi răspunde: „Cine poate şti?" Nu se poate şti totul, nimeni nu ştie totul. În oricine, doar înţelegerea îşi face încercarea. Şi aici întreabă: „Ce înseamnă a înţelege?" Înţelegerea cuiva poate fi simplă ghicire, iar neînţelegerea poate exista şi în cunoaşterea gândurilor cuiva. Comprehensiunea, în lectură, se fixează tot de către subiect: „să-mi reglez perspectiva de înţelegere", avansează metodologic la lectura jurnalului lui E. Jünger.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Înţelegerea aceasta nu obligă sensul să apară, ci doar să-i poată fi detectată condiţia variabilă, esenţa şi aparenţa. Există un soi de magnetism (i)raţional al înţelegerii. Într-o carte de convorbiri cu L. Wittgenstein, află „toate marile teme wittgensteiniene despre ceea ce în vorbire are sens sau e nonsens (eventual nonsens interesant)". Operantă rămâne categoria seducătoare a interesantului, gratuită, estetică *sui generis*. Privitul soarelui, pentru *Ecleziast*, este „consolare pentru faptul că nimic în lume n-are nici un sens". Ca de obicei, încheie micile paragrafe tematice cu fraze care reflectă convingerile finale exprimate în acest jurnal, el însuşi final. Iată, repetat, nonsensul interesant: „ştim din surse biblice să nimic n-are nici o semnificaţie". Putem înţelege şi de ce Matei Călinescu este interesat în literatura, arta în totalitate, de avangardă, tocmai de ceea ce recunoaşte a o „dezvălui", anume *mistica ei secretă*.

Lectura bună, lucidă, (auto)cunoscătoare, apare condiţionat de scris şi, la rândul ei, condiţionează scrisul. Faptul apare referitor de bună seamă, mai întâi, la scriitor. Iată cum îşi judecă adolescenţa scris-cititului: „Dar adevărul e că nu ştiam să scriu, pentru că, deşi citeam mult, nu ştiam să citesc cum trebuie. Nu-mi dădeam seama cum scrierile care mă fascinau mă <ficţionalizau> tacit şi pe mine ca cititor, cum îmi manipulau aşteptările, cum mă făceau curios etc. La rându-mi, nu-mi puteam ficţionaliza (în jurnal, n. m.!) cititorul ca pe un *alter ego*: ceea ce făcea comunicarea propriu-zisă de prisos. Mă lăsam hipnotizat de ce citeam, fără să bănuiesc că lectura hipnotică e duşmanul ascuns cel mai redutabil al scrisului. Atmosfera politică încuraja indirect lectura ca formă de evaziune dintr-un cotidian posomorât, ameninţător, opac." A şti să citeşti şi să scrii laolaltă, a şti să citeşti ca să ştii să scrii, implică nevoia de estetică, în chip de propedeutică şi „etică" a lecturii. Neputinţa de a scrie se exersa dramatic în jurnal. Jurnalul era „genul" pe care nu-l putea ficţionaliza. Orice scris, de la jurnal încolo, înţelege că impune ieşirea din sine, ca stăpânire a eului nemanipulat fără voie. Conjunctura politică face eul slab şi supus influenţelor, pe care doar lectura le putea deturna. Nicăieri şi niciunde nu există un discurs, verbal şi scris, unic, al realităţii. Discursul deasupra alternează cu discursul asupra a tot ce există. Determinarea este a eului, pliabil şi depliabil, în orice fel de relaţia ajunge.

Citim aici că cititorul „bun" e acela care „rescrie acel text *altfel*" (s. m.). Nu doar jurnalul, dar scrisul de orice fel, iar la bază cititul, au drept operator conceptual şi pragmatic modul exprimat *altfel*! Să nu reducem faptul la teza, cunoscută mai ales prin Roland Barthes, despre rescrierea operei prin critică sau rescrierea critică a operei. Dar nu este vizat tot textul şi nici disponibilitatea integrală a cititorului. Acesta este activ faţă de text doar „atunci când văd în el posibilităţi nefructificate, zone deschise, fascinante, dar lăsate neexplorate".

Cititorul este co-autor, împotriva autorului propriu-zis, a operei acestuia, ca înlocuitor, nu ca locuitor al textului. El ajunge un locutor uzurpator al locutorului din text. Locutorul care citeşte substituie locutorul care scrie. Act estetic legitim, etic ilegitim. O mărturisire despre citit a lui Henry James, care se consideră „un *cititor* mizerabil de roman", este însuşită. Citirea deturnantă, „ilizibilă", crede şi M. Călinescu, rescrie aproape totul. Scriitorul, romancierul, în cazul lui H. James, odată intrat în el însuşi, nu mai poate să iasă. M. Călinescu, fără să o menţioneze acum, rămâne cantonat în lectura în sine sau lectura de sine, teza majoră a lui M. Proust pentru teoria lecturii.

Sensul operei nu este (doar) dedus, cât (mai cu seamă) completat, de cititorul pasionat de „o hermeneutică a golurilor" din text.

Rămâne oarecum distant faţă de lectura referenţială, fie exogenă, fie endogenă (de identificare). Scrie, despre *Pavilionul canceroşilor* de A. Soljeniţân, că „Astfel de cărţi sunt salvate şi de posibilitatea lecturii alegorice." Alegoria e legare oblică de realitate.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Fizic sau concret, în stare bună, nu de boală, M. Călinescu dezvăluie că citeşte „uneori cu semne sau mici inscripţii pe margine". De bănuit că adnotează abundent, în chip de preelaborare a studiului de carte.

Bolnav de lectură, citeşte şi în stare de boală gravă şi avansată. Bolnav, aşadar, îl citeşte cu interes pe D. W. Winnicott, pediatru, psihanalist şi psihiatru. Mai are şi alte lecturi de acelaşi fel.

După o şedinţă de chimioterapie, îşi ia seama, critic, la starea fiziologică deopotrivă cu aceea a fizicii lecturii. „Sleit de energie vitală, abia pot să citesc – lectură uscată, lucidă, sterilă…". Trăirea este oricum impusă lecturii. Chiar fiziologic există lectura de şi prin sine. Tocmai pe Marcel Proust îl citeşte şi aşa, când îşi amendează firea, dincolo de starea maladivă sub tratament medical: „Se verifică marele meu păcat în ordinea spiritului: graba, nerăbdarea." Înţelegem de ce (îşi) recomandă lectura atentă. Şi aceasta este o parte din multiplele dificultăţi ale lecturii.

Îi lipsea (re)lectura sub ameninţarea morţii. Din experienţă, poate acum constata că „a citi pe patul de boală nu-i totuna cu a citi pe patul de moarte". Doar în prima situaţie lectura este revelatoare.

Timpul îi este apropiat, în toate sensurile, pe el şi-l apropriază constant. Programatic: din şi mai ales prin prezent spre, în fapt pentru, trecut. De aceea citeşte şi *În căutarea timpului pierdut* dinspre sfârşit. Lectura, proiectată, dar nu metodic, în imanenţa literară sau „literară", îi este mediator dublu, pentru trăit şi scris. Citeşte aşa zicând contra timpului. „Strategia mea nu e nouă: lectura pentru uciderea timpului. La limite, în forme neconvenţionale." Dincolo de lecturile pe care le recunoaşte ca fiind pierzătoare de timp (ziar, reviste la care este abonat în România, îndeosebi Internet, reia însemnarea dezvăluindu-l „citind tot felul de nimicuri"), „Lecturile mele <serioase> sunt dezordonate, deşi pentru mine ele au, fiecare în felul ei, un sens – reflectă o căutare autobiografică, o dorinţă de a regăsi fragmente din trecut, de a le face inteligibile." El însuşi scrie cumva proustian, însă pe două linii, una a lecturii, alta autobiografică. Târziu, se mărturiseşte „Căzut în păcatul venial al lecturior biografice."

În librărie, plecând de la versul „curios de bătrânicios" al lui Mallarmé: „*La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres!*", trăieşte sentimentul de „bucurie" şi „regret" că n-a citit toate cărţile, dar nici nu a dorit să le răsfoiască.

Tema morţii, la W. S. Maugham („Murim ca nişte câini"), Julian Barnes („tema morţii şi a nimicului", în *Nothing to Be Frightened Of*). Despre cartea aceasta a lui J. Barnes, în urma unei scrisori admirative, adresată la apariţia volumului despre Matthew, fiul iubit, încă, în memorie, de expeditor, notează autocritic, despre propria-i scriere, nu fără trimitere la metoda de a citi ceva cu interes sporit: „Dar lectura mea e *prea atentă* şi, pe alocuri, textul nu rezistă…". Grăbit altădată, zăboveşte acum. Chiar citatele, mai ales acestea, nu-l satisfac: „mă deziluzionează şi chiar mă irită frecventele citate din *Jurnalul* lui Jules Renard", plăcut cândva.

În *Gulliver* de J. Swift citeşte despre „<nemuritorii> din insula Luggnagg, sortiţi să se degradeze fizic şi mintal în vecii vecilor". Nemurirea în îmbătrânire e dată de zeiţa Eos iubitului tânăr troian Tithonos, despre care a scris Tennyson un „frumos poem".

Notează (in)accesibilitatea Bibliei. Pe de-o parte, la început, constată că „Din Biblie se extrag întrebări care sunt folosite în jocurile de *trivia*.", iar spre sfârşit că Biblia este „mai enigmatică decât oricând, neliniştitoare, urgentă, poetică". E mai curând distant faţă de cele două extreme, în pofida eforturilor susţinute de a o înfrânge pe ultima.

E atras acum doar de „texte religioase", „neotestamentare", pentru că au „o viaţă misterioasă". Citite estetic, extrage din ele o „poveste" cu „ceva inefabil".

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Vrea să-şi explice de ce pe acelea şi de ce astfel le citeşte. Îşi descoperă, ca atare, „una din cele mai complicate probleme de lectură pe care mi le-am pus vreodată". Nu e decât o problemă „strict personală", şi crede că ea „nu va aduce nicio iluminare". E surprinzătoare această reducţie pusă în afara unei pragmatici teoretice a lecturii. *Relativistul individualist* (sunt termenii despre care am crezut de cuviinţă că-l descoperă sau rezumă) nu se exclude nici când trece de la sine spre ceilalţi.

După mult timp notează că resimte „nevoia de poezie". Aproape că-şi încheie viaţa cu lectura poetică.

Îşi judecă fără mari iluzii jurnalul ultim, totodată ultimă scriere a sa: „Sunt în el şi pagini bine scrise." Eu i-am citit jurnalul acesta, ca şi pe celelalte, de altfel ca tot ce-am parcurs din scrisul său, rând cu rând. Cu o răbdare care nu-mi este nici proprie, nici improprie. Nu asta aşteaptă autorul jurnalului „altfel". El crede că cititorii lui „îl vor citi pe sărite", „tot mai rar", ceea ce, adaugă nonşalant, „n-are nici o importanţă". O va mai spune o dată peste câteva zeci de pagini: „jurnalele se citesc rareori continuu". Nu e interesat în niciun fel de lectura totală. Tocmai el, teoreticianul predicator al *relecturii* (dar există ceva ce nu se repetă, în fond ori în fapt fără a se repeta?), negator al lecturii singulare.

Lecturile literare din poezie şi proză nu puteau nici ele lipsi. Cele ale poeţilor sunt însă foarte puţine. Englezul W. Blake îi rămâne neuitat. Îi adaugă doi români, de altfel şi ca oameni foarte apropiaţi. Nu-l pun la socoteală pe acela la care se referă, pare că îi sare pur şi simplu din memorie, cu totul în treacăt şi, de altfel, ambiguu (omul sau poetul, amândoi?), „neasemuitul Leonid Dimov".

„Probabil Mircea Ivănescu, marele poet", notase în jurnal plecând de la fotografia din 1958: doar moartea era probabilă, măreţia poetică rămâne sigură. Neîncrezător în opera sa se arată însă chiar poetul, care spune, dur, autocritic, la modul J. L. Borges: „Pe zi ce trece, mă simt, ca poet, mai irelevant." Prietenul mai cu seamă critic îl numeşte cu ironie benignă „poet al pisicilor", evident după o discuţie prin Skype. Dar îl citeşte şi înţelege cu seriozitate şi profunzime, memorabil, la începutul volumului. Chiar ca primă figură literară deschizătoare a memorialului dat drept jurnal. Poetul, în citirea criticului, este un muzical de o anumită specie, un postmodern procedural, de şcoală nu neapărat nouă, care lucrează nu cu cuvinte (şi ele date tuturor), dar cu enunţuri preluate şi rescrise, mai apropiate ori mai îndepărtate. Face poezie din lectură. La fel cum M. Călinescu şi-a găsit felul de-a scrie doar când a învăţat să citească, (re)scriind textul străin (din punct de vedere auctorial), dar afin (artistic). Melomanul critic (prezent în jurnal) îşi este acum de ajutor în lectura şi fixarea tipologică a poetului prieten, cu care împărtăşeşte un limbaj comun secret şi de aceea profund: „poezia lui Mircea îmi apare ca o partitură complexă de citate şi aluzii verbale, un corespondent literar al lui Debussy, care şi el e plin de citate muzicale amestecate cu <impresii> imediate şi fantasme produse de aceste <impresii>". Limbajul celor doi prieteni este cel care îi face singular de afini. Din patul de boală lungă, poetul versurilor, altor versuri, poemelor, altor poeme etc., ascultă şi memorează agramatismele de la televizor. Rămâne pe viaţă, cât şi cum mai este ea, atras de clişeele verbale. Un alt fel de *detritusuri verbale*, cu expresia lui E. Lovinescu despre T. Arghezi. Poate că-n totul poetul M. Ivănescu anvelopează clişee, lăsate nedevelopate? Clişee din orice registru, oricât de jos sau înalt, al comunicării (in)voluntar literare.

Ca poet, apropiatul, de evocator, Mitică Peristeri, a fost prefaţat în volumul de poeme din 2006, *Cerneală roşie*. Cum? Tot într-un fel prietenos, exemplar, ca omul însuşi. Dar aici, acum, M. Călinescu se revizuieşte, fără a-şi modifica vechiul text: se exhibă astfel propria dualitate.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Despre proza literară propriu-zisă, artistică, de ficţiune, M. Călinescu are drept principiu creator absenţa autorului în favoarea prezenţei operei. E citat Joyce, cu *Portret al artistului în tinereţe*, cu „Artistul" rămas exterior creaţiei, operei. Exil benefic în sens creator.

Îndoit de atâtea altele, eruditul critic şi scriitor, târziu, conjunctural şi parţial cititor de *Biblie*, texte şi interpretări religioase, crede sigur că Solomon este cel care a scris *Ecleziastul*.

Iată ce, de ce şi cum citeşte aici, consemnând faptul, din Gogol: „O povestire în special, despre o bătrână pereche de moşieri, şi el şi ea, din ciclul *Mirgorod,* m-a reţinut. Şi toată mistica lui. Cineva a spus că Gogol este un Molière care devine Pascal." Citeşte prin sine, pentru originea sa moşierească, oltenească, mehedinţeană. Se eliberează astfel, în actul lecturii, vocaţia sa mistică, recunoscută prin Ion Vianu. Gogol este pentru el un scriitor rus care sintetizează ori sincretizează doi scriitori francezi, care par a avea linii creatoare paralele. Iar prin aceasta i se atestă complexitatea, deopotrivă lărgimea şi profunzimea.

Citeşte în engleză *Război şi pace*, în acord cu Mihail Bahtin, că Tolstoi „e un scriitor pur monologic". Fapt grav, defect artistic major. Limbaj, personaj, dialog se cer bine diferenţiate, ele conferă complexitate, lărgime şi adâncime literară, vitalitate estetică. Aici se află enigma existenţei. „Misterul în literatură nu poate ieşi decât din dialogism. Dostoievski rămâne marele scriitor rus, cu inegalităţile şi sentimentalismele lui melodramatice, care nu pot înăbuşi misterul existenţial al marilor personaje, angelice sau demonice." Neutralitatea lui Flaubert îi lipseşte lui Dostoievski, dar e copleşitor compensată de ceea ce se exprimă, naratologic, prin dialogism. Scriitorul e citat şi cu ideea bine cunoscută că frumuseţea salvează lumea. Reazem ultim pentru bolnavul care se ştie condamnat.

Memorialistul din partea întâi a jurnalului „altfel" este un călător acompaniat de o conştiinţă atrasă livresc şi existenţial din Marcel Proust. „Anul trecut, într-un pelerinaj prin ţară în căutarea timpului pierdut…", îşi aduce el aminte. În partea a doua, adică în jurnalul propriu-zis, pe durata bolii, el citeşte *În căutarea timpuluipierdut* de la sfârşit la început. Cu urmarea după sfârşit. Ca şi cum un text ar fi o *clepsidră întoarsă* (termeni dintr-un titlu de Dumitru Ţepeneag). Sau ca şi când textul şi memoria ar fi acelaşi lucru. Reversul timpului şi al textului, lecturii lui, chiar în modalitate discontinuă, ajunge o aplicare adecvată prezentului, zilei, mereu trăită în chip de viaţă totală. Proust este scriitorul care îi revelează şi completează, larg, abisal, enigmatic, viaţa. Citind Proust, creşti „valoarea vieţii, a amintirii, a trecutului care poate fi reînviat prin fulguraţiile întâmplătoare ale memoriei involuntare, prelungind misterios lectura textului în lectură în sine". Lectura vitală, de (auto)reflectare mutuală între text şi existenţă, este şi o lectură critică. Marcel Proust, se dezvăluie, nu şi-a revăzut textul final, încât apar „lungimi, repetiţii, detalii care se bat cap în cap, conflicte între datele cronologiei interne". Dintr-o flagrantă lipsă de memorie compoziţională, un personaj ajunge resuscitat. Sunt dezvăluite „lungimile unor replici din dialoguri", „repetiţiile pe tema geloziei". Iar acestea toate sunt doar „micile imperfecţiuni" care nu acoperă „triumful *arhitecturii*" romanului-catedrală neterminată, operă proiectată ca imperfectă.

Matei Călinescu citeşte şi corespondenţa lui Marcel Proust, stăruind asupra celei cu Anne de Noailles. Pornită, e convins, dintr-o atitudine deplin autentică, de epistolier „sincer". În chip de premisă şi deopotrivă de concluzie, iată ceea ce exprimă ferm acest lector constant şi intens problematizant: „Cert e că între el şi contesa de Noailles au existat puternice afinităţi, şi că în unele cazuri scrierile ei în versuri şi proză au avut chiar o influenţă asupra lui Proust – o influenţă pe care aş numi-o <inspiratoare>(bună conducătoare de originalitate) şi deloc <mimetică> sau, la polul opus <antimimetică>." Pe când se va produce un studiu de verificare? Iată numaidecât problematizarea amintită: „Relaţia dintre Proust şi Anna de Noilles mă intrigă." Luc Fraisse în

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

articolul *La recherche avant recherche* exagerează raporturile. M. Călinescu atestă „admiraţia sinceră şi dusă până la absurd – (care) a jucat un rol detectabil, dar finalmente misterios şi inanalizabil în formarea scriitorului…”.

Prietenosul (între anumite limite ori condiţionări!) M. Călinescu înţelege şi „punctul de vedere anti-prietenie al lui Proust”, „joc social de măşti” (Marcel cu Saint-Loup în *À la recherche…*). Convingerea sa este că ne înşelăm că suntem înţeleşi de prieteni. Nu pot să nu întreb: şi că noi îi înţelegem să… înţelegem din aceasta? Prietenia ca legătură prin neînţelegere, deci iraţională, nu înţeleg cât de deosebită de iubire, este aceea despre care el crede că reînvie din propria cenuşă. Pasărea Foenix. *Rara avis*.

J. L. Borges este evocat indirect, aplicat la memoria performantă a unor afini literari români. Unul, de fapt cel dintâi, este poetul, „marele poet”, cum îl califică aici, Mircea Ivănescu. Iar prin memoria sa „fabuloasă”, el, poetul (postmodern al) citatelor şi aluziilor literar-muzicale, „e, poate, scriitorul cel mai borgesian pe care-l cunosc, deşi această dimensiune rămâne mereu ascunsă”. Lectură esenţial revelatoare, singura agreată acum de critic.

Dar, pe J. L. Borges, M. Călinescu l-a audiat când a conferenţiat la Bloomington. Mai mult, cei doi au dialogat ulterior. Audientul notează că Borges „vorbea englezeşte foarte bine, izbutea să comunice efectiv cu sala, s-o implice, s-o amuze şi chiar s-o răsfeţe”. Cunoscând un român, pe autorul nostru, argentinianul celebru a recitat perfect o poezie tradusă în franceză, dintr-o culegere anonimă, făcută în 1899 de Elena Văcărescu, memorată tocmai în 1916!

Printr-o proză a lui J. L. Borges, M. Călinescu îşi ilustrează un principiu de lectură: odată cu aceasta se produce şi autolectura. În trei locuri din jurnalul său „altfel”, există aceeaşi referinţă la *Loteria din Babylon*.Cea dintâi evidenţiază câştigul ispititor, pentru M. Călinescu închipuit ca „mutilare, tăiere a unui braţ, chiar execuţia” din *Loteria din Babylon*. Revine ceva mai detaliat, practicând o hermeneutică secretă de tip numerologic şi destinal, deopotrivă colectiv şi personal: „numărul tău, pe care nu-l ştii niciodată, indică – de la Borges citire – câştiguri negative: o amputare, o boală evitabilă, o condamnare la moarte”. A treia trimitere exprimă sentimentul apropierii (meta)fizice de acelaşi univers ineludabil: „Mă simt cumva într-o lume învecinată cu cea descrisă de Borges în *Loteria din Babylon*.”

Literatura îi apropie cu adevărat pe Matei Călinescu şi Norman Manea, care apare, la un nivel, exclus în ţara natală, din care s-a exilat cu câţiva ani înainte de căderea comunismului. Ideologia ar fi ocazia, parţial cauza, dar şi arta, literatura, generând uimire la succesul său internaţionalizat. Se vede, la Institutul Cultural Român, ocolit de Gabriel Liiceanu şi Horia-Roman Patapievici. Devine mai nepăsător şi chiar stenic, se arată bucuros de excursia prin Moldova de nord însoţit de prozatorul Antonio Tabucchi; alţi prozatori străini de anvergură nu poate aduce, dincolo de aprecierile lor măgulitoare. Îl descoperă pe miliardarul B. Madoff ca pe un personaj din *Suflete moarte* de Gogol, iar M. Călinescu se gândeşte la Cicikov, „o reîncarnare a diavolului mediocru, fantastic prin tocmai mediocritatea lui”. M. Călinescu îi citeşte romanul *Vizuina*, care conţine „obsesiile lui din ultimii douăzeci de ani”. Omul e-n romancier, dar şi invers. Ce rezultă este „un roman extrem de ambiţios, autoficţional şi, aş spune, <autoenciclopdedic>”. Ultimul termen vrea să spună: sufocat de referinţe. Aspect reproşabil. Ca şi abuzul autobiografic în ficţiune. „N. M. n-a reuşit să-şi însuşească lecţia de obiectivare a unui Flaubert sau Joyce sau Kafka, indiferenţa <divină> a creatorului faţă de lumea pe care o creează…”. Dar e Dumnezeu indiferent faţă de creaţie? Teoreticianul relecturii nu este un cititor deplin al *Bibliei*. E aproape prietenos cu N. Manea, chiar omul: rămâne încă „stimulat de inteligenţa lui întortocheată”. Dar mai cu seamă se simte „pe aceeaşi lungime de undă”. Încearcă să-i insufle concepţia sa literară şi-i cere ca să reducă sau să ascundă trimiterile, să construiască

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

şi un alt limbaj mediator, un al doilea cod, cum spune, unul mai simplu. Ceea ce pare potrivit în poezia lui M. Ivănescu ajunge mai puţin potrivit în romanul lui N. Manea. Sau poezia respectivă deţine codul secund, abil comunicant?

Scriitorul Ion Vianu îi rămâne lui M. Călinescu mereu apropiat. Dar nu lasă nicio propoziţie care să ateste că-i citeşte literatura. Dar e la curent cu ce scrie şi publică, romane, eseuri, articole, într-un fel de revanşă cu timpul, acum, la senectute. Prin comparaţie cu M. Călinescu, I. Vianu poate avea „proiecte", graţie stării fizice care o condiţionează pe aceea creatoare. E găsit şi ulterior „în bună formă, bucurându-se de succesul *Necredinciosului*", pentru că era elogiat de Ilina Gregori. Pe prieteni îi uneşte şi scrisul, comunicarea subtilă (mai jos decât cea cu M. Ivănescu, după cum am văzut că specifică), mediată de un autor paradigmatic pentru amândoi, de anvergură estetică printr-o extracţie i- şi a-morală de largă semnificaţie, s-ar zice că geopolitică. „Nu degeaba am scris câte o cărţulie despre eternul bard al corupţiei balcano-alephice, Mateiu I. Caragiale." Autoironia din speranţa alungării zădărniciei conferă sens apropierii celor doi oameni.

Artele „frumoase", muzica, filmul, sunt receptate de M. Călinescu printr-o personală pasiune. Observând, în *Spre România (2000-2002). Jurnal inedit*, Humanitas, 2016, cum grecii fac comerţ cu copiile după originalele pierdute, cu *kitsch*-uri, turistul cultural îşi aminteşte ideea lui A. Moles, după care *kitsch*-ul este arta plăcerii, contrariul ascezei, un mediator estetic, întrucât el face arta accesibilă. Artă, *kitsch*, valenţe pedagogico-psihologice sunt puse-n relaţie. Arta, de la elementar la abstract-experimental, este văzută ca determinare a dragostei. E schiţată o extinsă tipologie a iubirii: falsă, trecătoare, înşelată, gratuită sau interesată, ideală etc. În definitiv, constată teoreticianul extras din călătorul chinuit fiziologic, turismul modern devine *kitsch*, dar, mai presus de orice, rămâne omenesc. O spune cineva, atât de relativist, pentru care „şi vulgaritatea poate fi inefabilă". Iar faptul acesta mă duce cu gândul oarecum spre ceea ce nota L. Ciocârlie în *Urmarea şi sfârşitul*, anume că L. Raicu pleda pentru grosolănia mereu vie. Autoreflexiv, sedus de o cunoaştere, trăire ori ştiinţă a fiinţei, autorul nostru se-ntreabă în felul său indecis, mereu aflat într-un labirint problematic, pe ce cale accede la estetic, ce-l fundamentează. El deschide şi tot el închide orizontul de (re)cunoaştere a artei. Totul, într-o frază, iată: „Dar e legitim să aplici un criteriu ontologic esteticului?" Nu-şi aminteşte, dar ştie, desigur, că Hugo Friedrich, pentru poezie, admite această legitimitate. Catedralele îi amintesc de expresia lui Proust cu referire la faptul că rămân mereu neterminate. J. L. Borges, după cum i se relatează, fusese mândru de titlul de *doctor honoris causa* oferit de mica universitate din Creta, iar faptul primeşte o explicaţie la scară istorică şi culturală, a nivelului de proiecţie (dificil proiect, în idealitate şi irealitate) a călătoriei: „Fascinaţia numelui, a locului, a memoriei mitice care triumfă asupra realităţii mediocre, care o transfigurează."

Muzica nu lipseşte din „carnete" (*Spre România…*), dar e încă departe de necesitatea şi intensitatea din ultimii doi ani de viaţă pregătitoare de moarte. Elogiază, din perspectivă exclusiv estetică, *Variaţii pe o temă de Paganini* de Witold Lutoslawski. Dar, când ascultă Şostakovici, *Simfonia a X-a*, din 1953, „mausoleu muzical pentru Stalin", arta îi apare ucisă de imperativul moral, mediat ideologic. Scârbit, se-ntreabă, pentru că descoperă „o rană deschisă în suflet", „dacă voi mai putea asculta Şostakovici". „Lectură", iată, acum muzicală, de tip istoric, referenţialist.

Muzica îl acompaniază aici şi acum (*Un altfel de jurnal. Ieşirea din timp*), am putea nota despre M. Călinescu, melomanul, nu doar lectorul şi scriitorul. El este un auditor sau receptor de un anume fel. Şi el tot „altfel". „*Ascult văzând*. Nu-mi explic de ce – de fapt, nici nu încerc. Simpla constatare îmi ajunge." De ce? Nu pare a fi greu de văzut şi totodată de înţeles ori

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

explicat – iată că el nu este un maniac al explicării, al auto-hermeneutizării. O ipoteză ar fi aceea că receptează sinestezic, adică simbolist, şi posedă o audiţie vizuală. Procedează, deci, ca un creator-receptor artificializat senzorial. Nu-şi exercită genuin senzorialitatea, dar printr-o sinergie corporală, care transcende trăirea fizică în metafizic. Când asculţi muzică, precizează, „întregul corp trebuie să fie sub o formă sau alta prezent". Mărturiseşte vinovat concesia „tehnică" făcută din viciul comuniunii cu muzica aleasă: „<Crimele muzicale> cu iPod-ul meu în lungile plimbări în Bryan Park (…) mă irită maşinile care trec…".

Aleşii săi sunt Bach, Mozart, Händel, Beethoven, Haydn. Iluzia, consolarea, sunt efecte puternice ale muzicii. Ce înseamnă pentru el Bach reiese din câteva însemnări din jurnal. „Sens al zădărniciei pe care-l îmblânzeşte doar muzica. Bach: ecuaţii sonore şi lacrimi care îngheaţă sclipitor. Scări de argint în ureche, până sus, foarte sus, în cerul auzului." Poetic, impresionist, spus, deloc tehnic. Analogii. Ca şi aceasta, care trimite şi la Ecleziastul privind cu plăcere astrul numit şi acum: „puterea soarelui, puterea lui Bach", dedusă din *Clavecinul bine temperat*. Retorică repetată la audiţia vizuală a lui Mozart: „scările făcute din fire subţiri de argint, fluturătoare pe care mi se urcă în auz (doar la Bach aceste scări sunt de aur)." Cu o mică înşelare de memorie: în citatul de mai sus, scările sunt şi la Bach de argint. Poate fi şi o autorevizuire canonică: întâi Bach, apoi Mozart. Händel, în *Sonatas for recorder and continuo*, imprimă „calm şi seninătate" în ritmuri „lent şi vivace", aparent repetate. O interpretare evident personalizată, pe care aş numi-o atributivă. Se constată doar efecte, printr-un receptor integral corporal. Despre partea „a treia, molto adagio", din *Quartete*, op. 74 (*Les Harpes*), de Beethoven, citim: „O ascult, cu mulţumiri şi sentimente de recunoştinţă către divinitate – către divinitatea acestei muzici – dar nu ca un <convalescent> sau un <tămăduit>, ci doar ca un simplu şi totuşi miraculos supravieţuitor." Beethoven îi întreţine ideea supravieţuirii.

Merge la concerte în oraşul de reşedinţă americană, un prilej de a-şi aminti relaţii muzicale concrete, senzoriale. „Mi-a plăcut mult Beethoven, în faza lui mozartiană, extrem de *viu*, de rafinat, de cuceritor. Brahms mă copleşea emoţional pe vremuri…". Ideea sa, acum mereu pândită, e că pierderea emoţiei ajunge semn de mortificare. Ataraxia, notată undeva, care ar fi fost dată şi primită inexplicabil, este şi un efect al consumului muzical: „liniştitoarele *Sonate pentru Trio* de Händel, minunatele *Suite franceze* de Bach (cu Glenn Gould la pian, genial), *Sonate pentru pian* de Haydn…". Rareori expresia traduce critic impresia, ca după un concert cu *Lucia de Lammermoor*, despre un pasaj fixat, tot poetic, drept „Bel canto pur, antipsihologic, dantelă sonoră transcendentă, emoţionantă în sine."

Nu e doar meloman, e şi cinefil, deşi filmul apare acum notat mai rar: unul după romanul *Pierre sau despre Ambiguităţi*, de H. Melville, altul, *Cet amour-là*, cu Jean Moreau, despre o Marguerite Durras bătrână, într-o relaţie cu un prieten de vârsta nepoţilor săi. Ambiguitatea şi vârsta sunt teme de reflecţie aici frecventate.

M. Călinescu (*Un altfel de jurnal. Ieşirea din timp*) filosofează prin Hans Vaihinger (*alsob*), fără a documenta sau conştientiza sursa, poate pentru el ajunsă una comună. „Instinctul imortalităţii, adânc înfipt în trupul meu, este poate rădăcina acelui *als ob*, a acelui <ca şi cum>, a acelei ficţiuni sau iluzii conştiente care ne ajută să trăim şi să gândim (chiar şi moartea) ca şi când moartea n-ar exista. Din *als ob* se ramifică o diversitate de ficţiuni – ficţiuni matematice, ficţiuni legale, ficţiuni etice şi estetice – şi, aş zice, o voinţă sănătoasă de iluzie a nemuririi, inconştientă dar, uneori, conştientă de sine, deloc donquijotescă, care funcţionează şi în boală şi chiar atunci când zilele îţi sunt numărate." Îşi dezvăluie un neîntrerupt *als ob* iluzionant, *via negationis*, fie în chip de re-creaţie, fie de de-creaţie, spectrală ori circulatorie. Marota voinţei se impune când şi când. Credinţa omului este izvorâtă din voinţa personală, deşi conştientă de

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

limita ei puternică. Este limita sănătăţii, vitalităţii, energiei corporale şi mentale. Constat trecerea de la *cum* la *când*, de la mod la timp, *ca şi cum* ajunge *ca şi când*. Nu întâmplător temporalitatea substituie modalitatea. Regăsim formularea şi atunci când citim despre versiunea engleză a cărţii dedicată fiului: „La a nu ştiu câta lectură, cartea mi se pare bună, pe alocuri foarte bună, când mă detaşez şi o citesc *ca şi când* (s. m.) ar fi fost scrisă de altcineva." Miră această neomenească *dezidentificare* la cineva care-şi inventariază şi descrie obsesiv identităţile. Alteritatea devine una dintre ele, negativă (din nou *via negationis*), estetică şi critică. Perspectiva este integrabilă gândului după care cartea *face* viaţa. Iar viaţa, pentru a o trăi adecvat, probabil se cere a o citi şi scrie într-un fel pre-gândit, care echivalează cu bine gândit.

La C. S. Peirce (*Science and Religion*, 1887) e interesat („Lectura eseului este pentru mine nutritivă, întăritoare.") de mentalul dintre raţional, logic şi haosul oniric, de „argumentul neglijat", pro-dumnezeiesc, cele trei lumi şi trei tipuri de semne (iconic, indexic şi simbolic).

Crede că M. Heidegger face o filozofie dincolo de existenţă, de orice fel, metafizică. Filosofia lui nu este o antropologie, cum îl citeşte A. Kojève. Comentează şi relaţia lui cu Hannah Arendt, care i-a purtat o „iubire-admiraţie".

Interesul pentru „teoria deciziei", la unul ca el, recunoscut ca oscilant, relativist, îl bănuiesc a fi cât se poate de practic şi individual. Provocat de un *mail* al Ilinei Gregori să gloseze principiul-experienţial „*one day at the time"*, admite că el este „filosofic, dar şi practic". Meloman, dată fiind situaţia în care este pus, nu hedonismul filosofic, dar stoicismul este gândit. Majoritatea oamenilor, reflectează el, este stoică în mod natural, instinctual, vital. Ce nu ne responsabilizează ne impune „indiferenţa". După Ecleziast, Epictet („Eşti un biet suflet împovărat de un cadavru."), Marc Aureliu (cu persuasiunea că doar clipa ne aparţine, ziua de azi, de primit cu bucurie), Fr. Nietzsche (*Amor fati*) sunt citaţi cu luare aminte.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE HOLOGRAPHIC POEM AND THE DE-LITERATURIZATION OF LITERATURE IN THE AVANT-GARDE MANIFESTOS

Sorin Ivan

Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: In a prodigious time of Romanian letters, the literary avant-garde stands up against aesthetic literature, through incendiary manifestos which promote, insolently and iconoclastically, the rupture from the canon, a new vision and a new literature.The accusations of the avant-garde insurgents put at the pillar of infamy aestheticism, patheticism, intellectualism, elitism, hermetism, abstractization, falsification, sterility and other capital sins of literature. The propaganda against literature proposes, instead, in an anti-aesthetic vision, a deliteraturized literature, turned to reality and existence, defined by authenticity, simplicity, intensity, vitality, aggressiveness and freedom. In this metamorphosis, poetry becomes a "hologram" of reality. These are elements which tend to structure the avant-garde canon of literature and place the Romanian avant-garde in full conceptual and aesthetic modernity at European level and even in the avant-garde of literary postmodernism.

Keywords: avant-garde, anti-aestheticism, authenticity, deliteraturization, postmodernism

În anii '20, literatura română constituie un teritoriu estetic vast, în care coabitează, într-o sinergie istorică a curentelor şi tendinţelor, orientări şi formule literare dintre cele mai diverse, forme de manifestare ale simbolismului, sămănătorismului şi tradiţionalismului, reflexe ale romantismului târziu, creaţii moderniste, experienţe expresioniste, dar şi experimente avangardiste. Toate acestea edifică, într-o arhitectură spectaculoasă şi compozită, modernismul literar interbelic. Teritoriul literar românesc constituie cadrul unei mari deschideri spre inovare, spre noi forme estetice, prin autori precum Blaga, Arghezi, Barbu, Bacovia şi alţii, care exprimă vocaţia literaturii române spre sincronizarea cu tendinţele europene. Nu numai curentele inovatoare, declanşate prin momentul *Dada*, care au un antecesor remarcabil în Urmuz – situat, istoric, în avangarda revoluţiei de la Zürich –, poartă cu ele suflul înnoirii, ci literatura română însăşi are resursele interne, prin nume deja consacrate, să se deschidă către nou. Mişcarea de avangardă face chiar un pas înainte şi se situează, prin Tzara, prin Urmuz, prin insurgenţii curentului din anii '20, precum Ion Vinea, Ilarie Voronca, Geo Bogza, Saşa Pană, Victor Brauner şi alţii, dar şi prin Brâncuşi în artă şi Eugen Ionescu în teatru, într-o poziţie de *avangardă* faţă de avangarda europeană.

Într-o perioadă de edificare a modernismului, spaţiul literar românesc este zguduit de mişcările tectonice ale tendinţelor avangardiste, care se coagulează într-un adevărat seism în

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

teritoriul literaturii române. Încă înainte de 1920, manifestul *Dada* al lui Tristan Tzara declanşase un curent în literatura europeană, un proces al negaţiei şi al deconstrucţiei literare. Într-un cadru istoric mai larg, manifestările avangardiste se afirmaseră şi înainte în literatura română, cu sau fără conştiinţa că sunt avangardiste. Tendinţele centrifuge faţă de canonul literar exprimau diversitatea şi evoluţia dialectică a formelor, într-un proces inevitabil al delimitării, mai mult sau mai puţin radicale, de literatura canonică, de un mod de a scrie. Urmuz, pionier al avangardei româneşti, îşi plăsmuieşte textele nu neapărat din conştiinţa estetică a protestului şi cu intenţia rupturii programatice cu literatura, ci din plăcerea parodiei şi a deconstrucţiei, dintr-un impuls ludic, care traduce o estetică subconştientă a literaturii ca joc. Din punctul de vedere al semnificaţiei lor, textele urmuziene, la apariţia lor târzie, constituie o revelaţie: sunt forme radicale de negaţie, care anticipează avangarda propriu-zisă. La nivel european, procesul de contestare a literaturii fusese declanşat prin manifestul lui Tzara şi avea să se extindă pe continent, dând naştere unei mişcări antiestetice şi antiliterare de amploare.

Avangarda românească se constituie în jurul unor reviste precum *Contimporanul*, *Integral*, *unu*, *Punct*, *75 HP*, *Urmuz*, *Alge* şi altele, care poartă o ofensivă fără precedent împotriva literaturii canonice, a mentalităţii literare, a formulelor estetice şi militează pentru reformarea fundamentală a acestora. Noul val avangardist se exprimă, ideologic, prin intermediul unor manifeste incendiare, care lansează, de pe poziţii antiestetice, o critică acerbă la adresa mentalităţii literare, a literaturii estetice şi a artei, proiectând modelul literaturii spre care tind tinerii autori, rebeli şi iconoclaşti. Aceste scrieri cu caracter militant şi instigator vehiculează idei antiestetice și deconstructive, într-un act contestatar la adresa literaturii canonice. Modul de promovare a rupturii de canonul literar este unul violent, un adevărat gest de agresiune, într-o campanie concertată împotriva stării de fapt din literatura română. Ideologia avangardei se cristalizează, de-a lungul unui deceniu, într-o prodigioasă *literatură a manifestelor*. Este un mod avangardist de a face din ideile despre literatură – un tip de metaliteratură sui-generis – literatură propriu-zisă, de a converti ideologicul în estetic sau anti-estetic și de a cristaliza astfel o nouă „specie" literară. În unele cazuri, manifestele rămân între cele mai semnificative producții „avangardiste", ca viziune și realizare literară, ale unora dintre autorii generației, opera lor ulterioară glisând între mai multe continente estetice, pendulând între modurile canonice ale literaturii și teritoriile experimentale ale avangardei, încă neconvingător coagulate. Interesant și paradoxal este faptul că, militând împotriva literaturii estetizante, pentru deliteraturizare și pentru reformarea canonului, în retorica lor nihilistă și antiestetică, îndreptată spre demolarea formelor vechi și instaurarea noii literaturi în viziune avangardistă, manifestele exploatează din plin resursele și mijloacele expresive ale literaturii, într-o largă gamă estetică și stilistică. Precum într-un blestem al Regelui Midas pe tărâm literar, tot ce atinge literatura, chiar atunci când neagă, sub ideologia deconstrucției și a antiestetismului, devine, inevitabil, literatură. Dincolo de manifeste însă, avangarda românească produce o literatură care cuprinde o varietate de formule estetice sau antiestetice. Ilarie Voronca va reuni toate aceste manifestări avangardiste – dadaism, futurism, cubism, constructivism etc. – sub conceptul comprehensiv de *integralism*. Noul concept afirmă specificul avangardismului românesc, ca mişcare integratoare a unei mari diversităţi de forme antiestetice care poartă vocaţia negaţiei, a contestaţiei şi a noutăţii sub semnul emblematic al avangardei literare.

În răsunătorul său *Manifest activist către tinerime*, Ion Vinea proclamă ruptura de artă, denunţând în termeni agresivi, de un nemaiîntâlnit radicalism, degradarea şi inutilitatea acesteia. Textul acuză poezia, teatrul, literatura, pictura şi alte forme ale artei de faptul că au devenit manifestări lipsite de substanţă şi de energie, falsificate, debitoare abordărilor perpetuate prin

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

tradiţie, care îşi probează caducitatea şi lipsa de sens. Poezia este compromisă de emoţie şi patetism şi constituie un simplu mecanism emoţional. Romanul-epopee şi romanul psihologic, spaţii ale diluviilor şi prolixităţii lexicale, i se par autorului depăşite, de aceea le cere „moartea". În locul diverselor forme romaneşti, propune abordarea realistă, de tip jurnalistic. Se impun abandonarea formelor sterile, compromise şi, mai mult decât atât, nocive şi substituirea lor cu forme noi, sub imperiul unei noi energii creatoare, în raport cu forţa cuvântului care exprimă noile realităţi şi aspiraţii. Între dezideratele afirmate violent, se află derobarea artei de complicaţiile stilistice, care o falsifică, aruncarea peste bord a balastului sentimental şi lacrimogen, întoarcerea ei la simplitate şi la firesc, la economia de mijloace, subsumarea formelor individualiste ale artei, manifestări ale declinului şi ale alienării ei, unei forme totalizante, sub auspiciile artei integrale, după modelele clasice ale culturii, ancorarea artei prin toate formele ei de obiectivare în plină realitate a civilizaţiei dinamice şi vibrante. Act emblematic al mişcării avangardiste, manifestul este un rechizitoriu la adresa artei contemporane, acuzate de falsitate şi sterilitate, de lipsă de vitalitate, de neputinţă şi anacronism într-o lume animată de alte aspiraţii şi exigenţe. Textul lui Vinea a devin un icon al avangardei româneşti şi al ideii de avangardă: „Jos Arta căci s-a prostituat! Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă; Teatrul, o reţetă pentru melancolia negustorilor de conserve; Literatura, un clistir răsuflat; Dramaturgia, un borcan de fetuşi fardaţi; Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare; Muzica, un mijloc de locomoţiune în cer; Sculptura, ştiinţa pipăirilor dorsale; Arhitectura, o antrepriză de mausoleuri înzorzonate; Politica, îndeletnicirea cioclilor şi a samsarilor; …Luna, o fereastră de bordel la care bat întreţinuţii banalului şi poposesc flămânzii din furgoanele artei. VREM minunea cuvântului nou şi plin de sine; expresia plastică, strictă şi rapidă a aparatelor Morse. DECI moartea romanului-epopee şi a romanului psihologic; anecdota şi nuvela sentimentală, realismul, exotismul, romanescul să rămână obiectul reporterilor iscuşiţi (Un bun reportaj cotidian înlocuieşte azi orice lung roman de aventuri sau de analiză); Vrem teatrul de pură emotivitate, teatrul ca existenţă nouă, dezbărată de clişeele şterse ale vieţii burgheze, de obsesia înţelesurilor şi a orientărilor. Vrem artele plastice libere de sentimentalism, de literatură şi anecdotă, expresie a formelor şi a culorilor pure în raport cu ele însele (Un aparat fotografic perfecţionat înlocuieşte pictura de până acum şi sensibilitatea artiştilor naturalişti); Vrem stârpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci (elenism, romanism, goticism, bizantinism etc.) – şi simplificarea procedeelor până la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria şi ţesăturile româneşti etc.). România se construieşte azi. În ciuda partidelor buimăcite, pătrundem în marea fază activistă industrială. Oraşele noastre, drumurile, podurile, uzinele ce se vor face, spiritul, ritmul şi stilul ce vor decurge nu pot fi falsificate de bizantinism, ludovicism, copleşite de anacronisme. Să stârpim prin forţa dezgustului propagat, stafiile care tremură de lumină. Să ne ucidem morţii!" (*Contimporanul*, III, nr. 46, mai 1924)[1].

Manifestul primului număr al revistei *Integral* (Anul I, nr. 1, 1 martie 1925), scris de Ion Călugăru, conţine un fel de analiză critică, ultrasintetică, a stării omului în raport cu realitatea în care trăieşte. Prilej cu care autorul face elogiul civilizaţiei tehnice şi citadine, spaţiu al marilor energii şi al ritmurilor infernale şi, în acelaşi timp, un mediu de emergenţă a proletariatului: „Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligenţă-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză. Baluri simultane… atmosfere concertează – miliarde saxofoane, nervi de telegraf din ecuator până în poli – fulgere; planeta de steaguri, uzini: un steamer gigant; danţul maşinilor peste slăvi de bitum. *O răscruce de ev*. Clase descind, economii inedite se construiesc. Proletarii impun forme.

[1] Apud Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, Editura pentru literatură, 1969, pp. 547-548

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Cresc noi psiho-fiziologii." Radiografia morală şi spirituală îi descoperă omului câteva vulnerabilităţi majore: complacerea în lumea visării, romantismul, „hipertrofia eului", „inflaţia de genialitate", „intelectualismul", snobismul, cosmopolitismul. Se cere însă o schimbare majoră, pentru ca omul să ţină ritmul cu viaţa pe care el a creat-o şi riscă să-l copleşească. Oamenii trebuie să fie „beton armat", să se integreze în natură, să se înalţe la o „altitudine nouă". *Integral* pledează pentru „severitatea lucidă fără sentimentalism" în atitudine, pentru eliberarea de semidoctism, de şcoli şi de mentori („croim drum peste leşuri şi inşi"), pentru colectivitate, pentru inteligenţa şi imaginaţia colectivă, dând curs comandamentelor existenţei: „NOI: *Sintetizăm voinţa vieţii din totdeauna, de pretutindeni* şi eforturile tuturor experienţelor moderne. *Cufundaţi în colectivitate, îi creăm stilul după instinctele pe care de-abia şi le bănuieşte*."[2]

Pledând pentru *Poezia nouă* (*Integral*, an. I, nr. 4, iunie 1925), Ilarie Voronca propune pentru aceasta modelul picturii moderne care, prin Cezanne, cultivă obiectul ca „obiect în spaţiu", ca existenţă materială, polidimensională, obiectivă, şi nu ca proiecţie a sufletului, subiectivă prin excelenţă. Poezia nouă, aşa cum o vede Voronca, este o poezie umană, legată de mediul existenţei, replică în spaţiu, un fel de hologramă, a realităţii în marea ei varietate: „Poezia devine dintr-odată universal umană, poezie-poezie, poezia ciment, poezia planşă de inginer, creier, organism viu, integrat simplu între fenomenele naturale." Stilistic, această poezie, dezvoltată într-un „cadru de vigoare multiplă şi nouă", are nevoie de mijloace de expresie noi, de cuvântul dur, plastic, puternic, capabil să exprime idei şi conţinuturi noi, sub semnul inteligenţei şi al dinamismului. Cuvintele se recrutează din toate zonele existenţei, de la mediile fruste vibrând de forţă şi de energie la cele ale speculaţiei: „Expresia poetului nou e plină de cutezare, de savoare absurdă: târnăcop, bumerang, salt întrecând în înălţime toate performanţele mondiale." Poezia nouă reprezintă o întoarcere a poeziei la viaţă, la autenticitate, o explorare a existenţei în toate ipostazele ei genuine, o experienţă care cultivă observaţia frustă, crudă, nefalsificată, exaltând „senzaţia" şi trăirea. În acest scenariu estetic, poetul este „un explorator" într-o aventură a poeziei spre origini, spre regăsirea sensurilor pierdute. Demonstraţia lui Voronca este o poezie în sine: „E oareşicum în pasul acesta o întoarcere spre izvorul de la început (senzaţie primă) răzbind dârz printre pietrele şi drumurile aspre de carpen în munte. Pe aici malurile sânt apropiate, apa rea, în torent bolovani bătrâni lovesc genunchii. Prin stânci numai plămâni cu respiraţie tare, muşchi vânjoşi pot pătrunde. Drumul e lipsit de odihnă, luntrii strâmte ameninţă cu prăbuşire, vântul trece prin coaste ca prin cozi de cai. Nu e loc pentru pântecele întins leneş pe divan: pieirea pieptului uzat şi flasc ca o mănuşă." Poezia nouă, construită prin „limbă nouă" şi „senzaţie crudă", acoperă viaţa, se confundă cu viaţa, asimilându-i ritmurile, absorbindu-i energiile, acumulând forţele ei vitale şi latente. Noi mijloace expresive, apte să transmită aceste energii, contribuie la metamorfozarea lor poetică, în versuri purtătoare de semnificaţii şi de virtualităţi semantice: „Poezia nouă cuprinde ritmul cel mai variat fără să fie ritm, rima cea mai surprinzătoare mai presus de rimă. Poemul ţipă, vibrează, dizolvă, cristalizează, umbreşte, zgârie, înspăimântă sau calmează. Imaginile se îmbulzesc nu în comparaţii sterpe ci în asociaţii fulgere frunziş în noapte."[3]

În textul intitulat *Gramatică* (*Punct*, an I, nr. 6-7, 1924), Ilarie Voronca pledează pentru „cuvântul în literatură", care trebuie privit ca o existenţă în sine, nu prin prisma unor semnificaţii apriorice. Altfel spus, nu trebuie proiectat într-un orizont de receptare pre-conturat. Cuvântul nu trebuie asociat automat cu sensurile consacrate, de dicţionar. Această percepţie îi diminuează, îi inhibă latenţele şi posibilităţile creatoare. În sine, el este o forţă conceptuală, un nucleu de

[2] *Idem*, pp. 552-553
[3] *Idem*, pp. 553-556

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

virtualităţi semantice, care sunt activate în contact cu alte cuvinte, în structuri asociative. Sensurile noi, surprinzătoare transgresează orizontul denotativ iniţial. Cuvântul ca realitate autonomă, liberă, îşi transcende sensurile. În construcţii poetice, generează semnificaţii inedite, într-un orizont semantic şi hermeneutic deschis. Iată cum argumentează autorul: „Cuvântul în literatură, ca şi culoarea sau linia în pictură, are un rost abstract, mai presus de înţelesul gramatical sau logic. Există o chimie a cuvintelor cu interesante rezultate ale acţiunilor dintre ele. Verbul, întrebuinţat pur, asemeni materialelor din construcţiile plastice, capătă o semnificaţie neînregistrată de dicţionar. De altfel, e în adevăr penibilă necesitatea de a da fiecărui cuvânt un înţeles imediat. Cuvântul trăieşte indiferent de sens, precum fierul, piatra sau plumbul rezidă deplin înaintea formelor îmbrăcate în comerţ. Anecdota cuvintelor sau a realizărilor plastice e comercializarea lor. Şi întru această comercializare sfârşesc toţi meşteşugarii neînzestraţi ai cuvântului. Artistul adevărat creează direct fără simbol, în pământ, lemn sau verb, organisme vii, maşini spintecând drumuri, strigăte tresărind violent ca în furtună acoperişuri. Cuvintele obţin astfel propriul lor sens, boxând sau îmbrăţişându-se între ele. (…) Fraza nu mai e o ficţiune amintind discursul electoral sau declaraţia de dragoste sub lună a plăcintarului devenit brusc poet. Opera de artă nu mai are nimic supranatural, ca fantomele sau fonograful. Cuvântul liber, fulgerător, alunecă sigur ca un stilet în meningea cititorului. Ochiul nu clipoceşte bleg. Verbul zgârie-cer.” În argumentul lui pentru poezie, autorul critică gramatica, „fraza gramaticală şi plată”, etimologia, sintaxa şi logica, moduri de limitare a actului creator. Creaţia artistică este un exerciţiu de libertate, în care artistul urmează o ordine logică proprie. Opera are logica ei, care se generează în actul creaţiei şi al interpretării. De aceea creatorul nu trebuie să aplice scheme, să constrângă ideea şi cuvântul în tipare de gândire şi de receptare. O atare abordare intră, de altfel, în procesul de înnoire a artei, absolut necesar în faţa eroziunii timpului. Valoarea unui creator stă în originalitatea lui, în modul în care sparge tiparele logicii şi aduce o logică nouă, forme şi sensuri noi, viziuni şi interpretări inedite în actul artistic. „Logica” antilogică a raţionamentului se extinde şi asupra gramaticii: regulile gramaticale trebuie, şi ele, „sfărâmate” în poezie, pentru că sunt coercitive pentru idee şi imaginaţie, constrâng gândirea poetică între limite stricte. Ruperea cercului gramaticii înseamnă eliberarea poeziei de coerciţii normative şi formale, semnifică libertatea ei. Greşeala gramaticală, licenţa poetică sunt generatoare de sensuri şi de imagini noi. Dar nu pentru licenţă pledează Voronca, ci pentru ieşirea totală a cuvintelor din schemele gramaticale, din construcţiile logice şi din tiparele semantice, pentru alăturarea lor liberă, în asocieri noi, originale, care urmează logica proprie a poeziei şi care dau naştere la sensuri noi şi la noi semnificaţii poetice. „Cert e”, zice autorul, „că sfidarea şi dărâmarea logicei şi gramaticei înseamnă înavuţirea sensibilităţei, a artei în genere. Din eforturile şi sfărâmăturile acestea vor naşte glasul şi gestul sensibilităţei viitoare. Strigătul lui Heliade Rădulescu «Scrieţi, băieţi» trebuie reeditat deci, săpând însă în el semnificaţia vremii: «Faceţi greşeli de gramatică».”[4]

Exasperarea existenţială, morală, estetică este starea necesară, fertilă a creaţiei, spune Geo Bogza în articolul *Exasperarea creatoare* (*unu*, an IV, nr. 33, februarie 1931). Literatura, în sensul ei tradiţional, consumat şi anacronic, este circumscrisă limitelor „confortabilului”, care traduce refuzul experienţelor puternice ale spiritului cuprins în aventura dramatică a existenţei, al gândirii, trăirii şi al pasiunii, respingerea provocărilor estetice, a inovaţiilor şi, în general, a oricăror riscuri. În această ipostază, cea mai răspândită, este o experienţă plată, lipsită de

[4]Marin Mincu, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan*, Ediţia a III-a, revăzută şi adăugită, Pontica, 2006, pp. 516-518

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

substanţă, care exprimă doar aspiraţia autorilor lor „de a face literatură" şi de a fi „scriitor". Literatura de acest tip nu determină emoţii, nu provoacă, nu naşte „nici un trăsnet, nici un cataclism", „nici o flacără", nu generează trăiri intense ori revolte. Ea produce doar „satisfacţii minore", ancorată fiind în deplină mediocritate estetică. Literatura născută din false premise creatoare sufocă ideea şi gândirea, fiind doar un spaţiu formal, un spaţiu-suport al unui conţinut mediocru, „o bălăceală totală în confortabil". Pentru cei care simt pulsul vieţii, pentru cei exasperaţi, literatura e o formă de viaţă, un mod de evadare din realitate. Exasperarea tinerilor autori, a celor care militează pentru un nou tip de literatură, vine din viaţa „arsă de conflicte", din trăirea intensă, cu o „luciditate corosivă" proiectată în afară şi în propriul eu. Din această exasperare, o stare de nemulţumire universală, teren fertil pentru creaţie, se naşte o literatură nouă, autentică, într-o stilistică de mare intensitate, a panicii şi a revoltei, a anxietăţii şi a aspiraţiei: „Scrisul, o acţiune în panică. E ca o fugă dezasperată după aer pe o planetă cu atmosfera rarefiată. Un spasm şi un scrâşnet de fiecare clipă. O apariţie cu sângele în flăcări, cu buzele crăpate de o sete fără elixir. Imposibilitate de a găsi un gând care să nu ardă, o imagine care să nu ne fie în acelaşi timp o rană pe retină. Imposibilitatea ideii de confort. Inima noastră e plăsmuită din pământul de veşnice cutremure ale Japoniei. Un gând e un cataclism, un gând trece prin noi într-o mistuire a oricărei posibilităţi de aşezare, într-o umplere cu nisip arzător a oricărei intenţii de oază." Argumentaţia lui Geo Bogza, construită din starea de excedare ontologică, este o pledoarie pentru autenticitate în literatură, pentru literatura care exprimă omul în aventura fiinţării. O atare reprezentare se situează în descendenţa unor „figuri halucinate" ale literaturii, cazuri ilustre de exasperare, ca Jarry, Rimbaud, Lautréamont, Poe, Wilde, Dostoievski, Nietzsche, Gide, Dessaignes, ori ale picturii, precum Goya sau Chagall. Exasperarea este, de altfel, starea care a generat progresul cunoaşterii şi al civilizaţiei de-a lungul mileniilor. În acest larg cadru existenţial, ea constituie reacţia firească, răspunsul în faţa prezentului, o lume dinamică, în continuă schimbare, care solicită implicare şi participare. Apartenenţa la această atitudine creatoare a umanităţii, la o tradiţie suprapusă civilizaţiei dă identitatea spirituală a scriitorilor noii literaturi, şi nu, neapărat, definiţia de „modernişti", care se justifică în special prin starea de „permanentă agitaţie" în raport cu realităţile timpului. Scrisul este o necesitate pentru cei care au conştiinţa condiţiei tragice a fiinţării şi care văd literatura ca pe un mod autentic de exprimare a vieţii. „… Ne este *cu neputinţă*", spune Bogza, „să ne desconsiderăm tragedia existenţei, să ne mulţumim cu paliative, să ne pretăm la morfolirea aceloraşi teme variind între idilă şi adulter, *vrem altceva*, o necesitate organică – poate izbucnirea, în clipa asta şi în noi, a tuturor durerilor acumulate de fiinţă în atâtea miliarde de ani – ne face să ne răscolim în adâncuri, să spunem totul într-o fărâmare a lumii ca a unei oglinzi, tot ceea ce s-a ocolit, tot ceea ce a fost deasupra oamenilor ca o vraje şi ca un jug, şi să gustăm din tăria lumii ca dintr-un sublimat, fără a ne conserva, fără a ne teme că am putea sfârşi într-un fel pe care restul oamenilor l-ar numi catastrofă."

Un manifest agresiv, după cum îi spune şi titlul, *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj* (*unu*, an IV, nr. 35, mai 1931), de Paul Sterian, pledează pentru schimbarea din temelii a poeziei, prin părăsirea teritoriului livresc, în care agonizează, şi prin conectarea ei la realitate, la viaţa trepidantă a prezentului. Poetul trebuie să se transforme în „reporter" şi să se inspire din lumea cotidiană, din evenimentele ei, care ţin prima pagină a ziarelor. Poezia are nevoie de un transfer de substanţă vitală, de alimentarea de la sursele vii ale existenţei. În această nouă metamorfoză, ea trebuie să provoace, să agreseze, să surprindă, să atragă, să fie un spectacol al vieţii, sub semnul noutăţii, originalităţii şi al inteligenţei. Noua poezie are în realitatea imediată un vast teritoriu de inspiraţie şi manifestare. Convertirea existenţei în poezie ţine de perspectiva

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

asupra poeziei, de atitudinea poetului faţă de acest raport şi de implicarea lui, care întoarce poezia la sursele şi menirea ei. Manifestul este el însuşi o agresiune la adresa poeziei tradiţionale şi un act de proclamaţie a noii poezii:

„JOS CU POEŢII! JOS ZIDURILE! SĂ VIE CEL CU O MIE DE OCHI, O MIE DE URECHI, O MIE DE PICIOARE, O MIE DE TELEGRAME, O MIE DE CONDEIE, O MIE DE EXPRESII, O MIE DE PISTOALE, SĂ VIE ADEVĂRATUL POET.

SĂ VIE *REPORTERUL*!

Poezia să iasă din lâncezeală şi să devie AGRESIVĂ. Teascul să scoată la iveală literele felurite. Aldinele, cursivele, blocul, corpul 7, 8, 9 să se împletească, să mă nedumerească, să mă scoată din sărite, să mă facă hulpav de noutăţi, de ceea ce e veşnic nou, inedit, senzaţional, aflat cu mii de sforţări cu pândiri necontenite, cu iscusinţe dureroase, cu măiestrie măsluite.

ÎN FIECE ZI ULTIMA ORĂ SĂ FIE PROASPĂTĂ.

ÎN FIECE ORĂ O EDIŢIE SPECIALĂ.

ÎN FIECE EDIŢIE SPECIALĂ UN CÂNTEC MAI NOU.

O SINUCIDERE ORIGINALĂ.

O CRIMĂ COMPLICATĂ.

O CĂDERE A GUVERNULUI INTELIGENŢEI.

O NOUĂ NUMIRE A GUVERNULUI INTELIGENŢEI. Căci întâmplările sunt. Poeţii tâmpiţi nu au ştiut nici să le afle nici să le reporteze.

Întâmplările sunt, au fost şi vor fi. Curg neîntrerupt. Nu ai decât, reporter iscusit, să te arunci înot, să înoţi cu braţe lungi, să alergi după nuferii ce se spulberă în cascada noutăţii."

În textul *Poezia pe care vrem să o facem* (*Viaţa imediată*, an I, nr. 1, 1933), autorii, Geo Bogza, Paul Păun, Gherasim Luca, S. Perahim, critică „poezia abstractă şi intelectualistă" care se scrie în epocă, ruptă complet de viaţă, fără nicio legătură cu realitatea de zi cu zi. Spaţiul literaturii este dominat de poezia hermetică, o poezie care exprimă „incapacitatea poeţilor noştri de a trăi cot la cot cu viaţa", inaderenţa acestora la real. Prin ancorarea în hermetism, poeţii acestei formule („cavalerii modernismului hermetic") au transformat poezia într-un act de tehnică textuală, prin care a devenit „odioasă" publicului. Acuzând poezia hermetică („astrala poezie de cabinet") că „trişează", autorii îi acuză şi pe tinerii poeţi care cad în mrejele hermetismului, aspirând către „un ideal de bâiguială pseudoabsconsă" şi ignorând astfel viaţa din jur. Dar vinovaţii principali sunt scriitorii consacraţi, „bătrânii învechiţi în relele confortabile ale poeziei pure", care trădează viaţa, indiferenţi în faţa dramelor şi tragediilor realităţii, izolaţi într-un autism condamnabil, pe care autorii nu ezită să-l pună la zid. Explicaţia ideii de confort asociată poeziei pure rezidă în faptul că ea a devenit rezultatul unor abordări şablonarde, al unor tehnici şi strategii care formează reţeta hermetismului, dincolo de care nu se află nimic, substanţă şi sens. Conştienţi de forţa poeziei („foarte suprem mijloc de expresie") şi de rolul pe care aceasta îl poate avea la nivelul existenţei, semnatarii textului îşi afirmă intenţia de a scrie o poezie a prezentului, ancorată în viaţa imediată, într-un timp dificil al umanităţii. „Poezia timpului nostru", altceva decât poezia hermetică, umanitaristă ori didactică, decât formele lirice naive, trebuie să fie poezia vieţii imediate (nu întâmplător acesta este şi numele revistei, un nume care exprimă o viziune şi un program), pe care îşi propune să o exprime în formele ei autentice, necenzurate şi falsificate, de manifestare, cu toate dramele şi tragediile implicate: „Noi vrem să captăm în stare sălbatică şi vie ceea ce face caracteristica tragică a acestui timp, emoţia care ne sugrumă când ne ştim contemporani cu milioane de oameni exasperaţi de mizerie şi nedreptate, când ceva grav se petrece în toată lumea şi în fiecare noapte auzim atât de bine geamătul continentelor care îşi dau sufletul." „Poezia timpului nostru" este o poezie a „setei de viaţă", în

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

opoziţie cu poezia pură şi hermetică, cu „tragedia eului" şi „introspecţia psihologică", teme şi preocupări frecventate de scriitorii de după război. Culpabilă că a refuzat viaţa, poezia hermetică, „sleită", închisă în „speculaţii abstracte", este condamnată la pieire, opinează cei patru vizionari. Poezia nouă este însă imaginea vieţii, nefalsificată de tendinţe estetizante ori de tehnici de abstractizare: „Noi vrem să rupem cu acest trecut de suavităţi, să-i dăm poeziei brânci în viaţă. Vrem să amestecăm în cerneala cu care scriem ceva din sudoarea şi sângele care curge în şiroaie pe obrajii încă neveştejiţi ai celei mai recente istorii." Privită, tradiţional, ca o experienţă a elitelor, poezia trebuie scoasă, în opinia autorilor, din „cercul îngust al iniţiaţilor". Abandonând condiţia de experienţă de laborator, este necesar ca ea să se apropie de „estetica elementară a vieţii", să fie o poezie a existenţei autentice şi astfel să se adreseze celor mulţi. Sensul întregului proces este întoarcerea poeziei la viaţă, la sursele şi rosturile ei originare: „Va trebui ca poezia să devină elementară, în sensul în care apa şi pâinea sunt elementare. Atunci se va petrece o reîntoarcere epocală a poeziei la viaţă. Atunci toţi oamenii vor avea dreptul la pâine şi la poezie. Pentru aceasta ne ridicăm împotriva poeziei noastre de azi, egoistă şi falşe, şi începem să scriem o poezie a vieţii adevărate, o poezie care să poată fi citită de o sută de mii de oameni."[5]

BIBLIOGRAPHY

Ashton, Jennifer, *From Modernism to Postmodernism. American Poetry and Theory in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, 2005
Aubert, Nathalie, Wanlin, Nicolas, *Histoire de la poésie : XIXe-XXe siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 2014
Bergez, Daniel, *La poésie française du XXe siècle,* Paris, Bordas, 1986
Bloom, Harold, *Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008
Campa, Laurence, *La poétique de la poésie,* Paris, Sedes, 1999
Castin, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine,* Paris, Presses universitaires de France, 1998
Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Bucureşti, Editura Univers, 1995
Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972
Clancier, Georges Emmanuel, *Panorama de la poésie française: de Rimbaud au Surréalisme,* Paris, Seghers, 1970
Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Editions du Seuil, 1990
Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Editions du Seuil,1998
Décaudin, Michel (Ed.), *Anthologie de la poésie française du XXe siècle, De Paul Claudel à René Char,* Paris, Gallimard, 1983
Derrida, Jacques, *Scriitura şi diferenţa*, Bucureşti, Editura Univers, 1998
Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002
Fauchereau, Serge, *Avant-gardes du XXe siècle : arts & littérature, 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010
Fauchereau, Serge, *Expresionisme, dada, surréalisme et autres ismes,* Paris, Denoël, 2001
Fourcaut, Laurent, *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*, Paris, Nathan, 1997
Jauss, Hans Robert, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Bucureşti, Editura Univers, 1983
Leuwers, Daniel, Backès, Jean-Louis, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1990
Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Braşov, Editura Aula, 2002
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008
Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei româneşti din secolul al XX-lea*, Pontica, 2007

[5] *Idem*, pp. 557-560

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Mincu, Marin, *Avangarda literară românească (De la Urmuz la Paul Celan)*, Pontica, 2006
Onimus, Jean, *Expérience de la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1973
Pană, Saşa, *Antologia literaturii române de avangardă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969
Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2006
Popa, Marian, *Dicţionar de literatură română contemporană*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Albatros, 1977
Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Bucureşti, Fundaţia Luceafărul, 2001
Richard, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1991
Sabatier, Robert, *La poésie du XXe siècle*, *Métamorphoses et modernité*, 3, Paris, Albin Michel, 1988
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Ediţia I, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974, Ediţia a II-a revăzută şi completată, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Bucureşti, Cartea Românească, 1989
Simion, Eugen, *Fragmente critice*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1997-2000

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077 (Academia Română).

This paper has been developed in the framework of the project "Romanian Culture and European Cultural Models: Research, Synchronization and Sustainability", supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077" (Romanian Academy).

TWIN STORIES OF DEFEATED ASPIRATIONS IN THE WORK OF MARGARET DRABBLE

Irina Toma

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti

Abstract: The present paper aims at identifying those universal transcultural human characteristics that can be encountered both in the court memoirs of a Korean princess of more than two centuries ago and in the existential journey of a 20th century English academic.
Drawing a rather obvious parallel between the destinies of two women situated so far apart from the historical, cultural and national point of view, Margaret Drabble has created a subtle intertwining of voices and motifs that transcends time and space, coming closer to the postmodern concept of Bahktin's "dialogic novel". Dialogism is present in the novel through the voices of many commentators and translators, all of whom have brought their own interpretations and imposed their personalities on the two heroines. Besides illustrating this postmodern concept, the novel unfolds against the constantly shifting dialogue of cultures, 18th century Korea versus 20thcentury Great Britain, without any of the two getting the better of the other.
Taking into consideration the feminine/feminist approach dominating both the memoirs of the Crown Princess and the academic exploits of Babs Halliwell, the English lecturer, the paper aims at emphasizing those universal aspects lying at the core of all human beings, all over time and space, aspects that transcultural dialogue alone is likely to evince.

Keywords: transcultural, dialogue, feminism, dialogic, postmodern

From the very beginning of the novel, M Drabble announces her intentions to write a transcultural tragedy and to ask questions about the nature of survival and about the possibility of the existence of universal transcultural human characteristics. Using the real memoirs of 18th c.Korean Crown princess Hyegyong as her source of inspiration, the author creates her own version of these memoirs, drawing subtle parallels between ages and cultures whose red thread is the feminine/feminist discourse. *The Red Queen* is the tale of two women situated centuries and miles apart struggling for survival in a patriarchal world, dominated by insanity, death and oppression. The first part of the book is narrated by the red queen herself, a Korean woman married to the crown Prince as a child and forced to navigate through a series of political and familial struggles which ultimately lead to the prince's insanity and death. The second part centers on Babs Halliwell, an academic who has also lost her husband to insanity and who seeks not only to escape from her past but also to embrace and exploit her present. Babs reads the memoirs on the flight to a conference in Korea and the spirit of the red queen haunts her throughout both her physical and spiritual trip.

In the prologue Drabble writes:"I have not attempted to describe Korean culture or to reconstruct real life in the Korean court of the late 18th.century". (Drabble, IX) What she has done instead was to construct a sometimes disconcerting hybrid in which the princess does

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

indeed remember her life (being entered as a child in a royal-wife lottery by her ambitious family) but with occasional jarring modern accents. All the traditional Oriental stops are present here: the gauzy silks, the claustrophobic women's quarters, the meaningless hours spent in changing clothes with nowhere to go in them, the mincing and guileful measures the princess must take to stay in her in laws' good graces, the makeup , the embroidery, the debauchery, the general female debasement. But the princess, when she has a child, suffers from "postnatal depression. She discusses her husband's "phobias". She speaks of anorexia, indoctrination, social protest, obsessive compulsive disorders and refers to herself as a "battered wife". Moreover, she considers herself an intelligent and articulate woman by any relativist and multicultural standards that you may choose to invoke. What the reader is confronted with is therefore a member of 18th century Korean royalty addressing an English-language-speaking, middle-class reader familiar with the psychological and sociological jargon of the 21st century. The author sheds light, therefore, on "the sense of the clarity of the individual self , speaking clearly and directly and personally, across space, time and culture. The Crown Princess speaks with dramatic urgency, as though willing posterity to listen to her."(Drabble, IX)

The memoirs of the Korean princess and their afterlife transcend the peculiarities of her age and may be ascribed to recent uses of autobiography as "the text of the oppressed"(Anderson, 104), addressing the issues of difference in terms of class, race and sexuality. Placing the narrator as a subject all but annihilated by circumstances and crushing events, the text draws closer to the feminist view of "autobiography as a forum of testifying, to be distinguished from confession" (Anderson, 127) particularly in relation to trauma. Subjected to deeply traumatic losses (the loss of her first-born baby, her husband's mental deterioration and death, the constant battle for survival among the dangers of palace life), the Princess's memoirs become emblematic of a generic human /feminine condition strangely resumed by the early twenty-first century.

The generic condition of the Crown Princess is further enhanced by the way in which her first-person voice appears strangely selfless and nameless in her confession about her status after her husband's death: "I have no name, and I have many names. I am a nameless woman. My true name is unknown to history. I am famous, but nameless. And I was never a queen in my lifetime, red or otherwise. I became a queen after my death. So much happens after death."(Drabble, 2004:25)

Apart from reviving the Princess's voice in the novel, Drabble has given her an extra voice, as her ghost roaming in our time. The role of the ghost is that of negotiating the time and geographical distance and cultural difference between the original autobiographical story from the eighteenth century and the reader's time in the twenty-first century. Both Drabble and her created ghost seem to claim that "this posthumous revision is done in the belief that the universal exists" (Drabble, 8) with a view to bridging the gap between then and now. The Princess's autobiographical questioning voice is in continuous comparison with our time, in order to respond to the plea:"collaborate with me in my undying search for the meaning of my suffering and my survival." (Drabble,6).

From the narratological point of view, the merging of narrative voices is but a common place in the postmodern discourse, so much accustomed with the dialogism of Michael Bahktin. The carefully observed ontological boundaries of realistic fiction are therefore deliberately transgressed by the author of the novel. As the narrative unfolds, the Princess's voice of the memoirs and the commenting ghost voice are separate, intertwined or merged into a single one, unpredictably and repeatedly. The sustenability of the voices is further enhanced by the fact that

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

the ghost voice of the Red Queen, however fantastic, remains firmly anchored in realism and provides a link to contemporary reality. Moreover, all three narrative voices in the novel testify to following one single aim : "The pursuit of truth is a noble aim. One lifetime is too short to discover truth. Therefore, I persevere."(Drabble, 2004, 78)

The second half of the novel, entitled " Modern Times", abandons both first person voices of the autobiography and, through an omniscient narrator, tells the story of Dr. Barbara Halliwell's stay at an international conference in Seoul, South Korea. On the plane to Seoul, she reads and is strongly affected by the memoirs of the Princess having been sent to her by an anonymous donor .Once in Seoul, she visits the appropriate tourist sites to walk in the Princess's footsteps and cannot help being affected by the similarities of two defining features in their adult lives: the loss of a baby and the madness of a husband. The postmodern academic cannot help being overwhelmed by the Princess's astonishing insight into her condition and by the way it echoes her own insecurities and doubts: "The acuteness of the Crown Princess's comments on Prince Sado's mental state strike Dr. Halliwell as implausibly, uncannily, ahistorically perceptive. This woman must have been hundreds of years ahead of her time. Indeed, time has not yet caught up with the Crown Princess. Had she been one of those few rare souls born out of time?" (Drabble, 189)

This question seems to be emblematic of the novel's whole endeavour, since Margaret Drabble herself points out the strange parallelism in the Prologue:

"What struck me most forcibly about the memoirs, when I first read them, was the sense of the clarity of the individual self, speaking clearly and directly and personally, across space, time and culture. This seemed even stranger to me than the sensational nature of the events described, and made me ask myself questions about our modern (and postmodern) doubts about universalism and existentialism. The Crown Princess speaks with dramatic urgency, as though willing posterity to listen to her. After death, she is no longer confined by the culture that imprisoned her. She speaks out from it. She represents a peculiar version of the phenomenon of life after death. Like Dr Halliwell, I do not believe in ghosts. But I do believe that in some sense the Crown Princess is still alive."(Drabble, 2004, IX)

What the reader actually witnesses is the subtle revelation of the common predicament of the Crown Princess and the contemporary academic, a predicament whose essence transcends time and space, embracing both cultures under discussion, however far apart they might seem. In both 18th century Korea and 21st century England a male-chauvinistic society sentence women to suffer from stress, insult, abuse, oppression and injustice. What the novel reveals in its uncanny transgression of temporal and spatial boundaries is the revelation that loneliness and frustration in women's lives have been brought about by cultural factors. One of the most important factor that is responsible for stress and mental agony is represented by the sum of principles and norms that are constructed by a male-dominated culture. An illustration of this point is provided by the following statement:

"Gender subjectivity is thus achieved and maintained through a primary and continued to the (unacknowledged) operations of social power and regulation. These are crucial to the formation of the psyche and the continued existence of the subject who is passionately attached to them and who is indeed dependent on them for recognition, visibility and place."(Butler, 2008,95)

The Red Queen provides thus an insight into the psychological (and not only) suffering of women. Both women protagonists are subject to the distressing effects of the institution of marriage. The Crown Princess sees her life as a jail, due to the army of regulations she has to

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

face, to the passive surrender to her husband and to the suppression of feelings she undergoes. Her confession after his abusive behavior to herself and to her children testifies to this: "I felt completely impotent, shrunk to nothingness. I wished to turn to stone, to vanish from the world." (Drabble, 2004, 87). Consequently, the heroine embarks on the traditional role of submissiveness, without any room for raising questions and discharging her suppressed feeling.

As paradoxical as it may seem for a liberated and liberating age like the contemporary one, Dr. Barbara Halliwell is equally stressed and mentally upset. Her husband had never forgiven her for the death of their son: "He has seized her by the throat and yelled at her that she was a murderer."(Drabble, 2004, 196) Just like her 18th century counterpart, she had tolerated passively, without challenging her husband. Her submissive behavior is once again prompted by the cultural and social regulations compelling her to function in accordance to established roles.

If submissiveness seems to function as a unifying link between two male-dominated cultures centuries apart, another common trait is provided by the attempt to undermine gender stereotypes that characterize both heroines. Definitely, the 21st century academic is much more aware that the source of her stressful situation resides in the gender stereotypical norms assigned by forms of power favouring the male. A successful career-oriented woman, Dr Halliwell has a freedom of choice that "would have been unimaginable to the Crown Princess or to any of the Crown Princess's female contemporaries". (Drabble, 2004, 173) The condition of passive resistance is gradually leaving room for and active, free will, for change and transformation. In her case, expressing her newly achieved freedom is tantamount to experiencing sexuality according to her own desire: "She had a healthy sexual appetite, an appetite condoned and indeed encouraged by late twentieth-century Western culture."(Drabble, 2004,173)

The same process of growing awareness, even if at a lower extent, can be inferred in the memoirs of the Crown Princess, particularly in her undermining certain gender stereotypes concerning education. In 18th century Korea, learning was not freely available to women, it was chiefly available to men. The Princess says:" learning was not forbidden to women, but nor was it freely offered to them ". (33). As she was eager to get learning and become a source of inspiration to other women, she confesses: "I stole learning from my clever young aunt, who was willing to teach me. I stole from Prince Sado, who in those early years was willing to talk to me about history and about literature and about the Confucian texts. I was an eager and secret scholar."(Drabble, 2004,33)

Consequently, the portrayal of women characters in the novel enlarge on the premise that women are to be liberated not only from men but also from their own psychological fears, worries and resentments More obvious in the case of Dr. Halliwell, the reader can conclude that women's stressful situation is due to secondary roles and performative norms that are assigned to them by culture, no matter the century .

An avowed feminist, Margaret Drabble has chosen women's predicament as the core element of her attempt to write across cultures. But a limitation of her endeavour to the feminine/feminist discourse would mean a serious imposition on the multifarious message of the novel. In a recent interview, the novelist comments on the significance of the red silk dress, in the opening sentence of *The Red Queen*: "When I was a little child, I pined for a red silk dress."(Drabble, 2004,3) In her answer to the reporter's question, Drabble suggests that the red silk dress would symbolize the individual oddity of each human being, individuality, caprice, the universality of oddity which communicates itself even across time and space. Her statement further enhances the idea that the novel explores questions of cultural relativism and cultural identity that transgress the barriers of time and space, in a unique dialogue of cultures.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Furthermore, what seems to lie at the core of the novel is an identity quest that cannot help being ascribed to each and every age, to each and every culture. The author herself insists on the validity of this interpretation:

"Perhaps I need to spell out my intentions, for attempting to write across cultures is dangerous and liable to interpretations. This is not a historical novel. The voice of the Crown Princess, which appears to speak in the first person in the first section of the novel, is not an attempt to reconstruct her real, historical voice….I have not attempted to describe Korean culture or to reconstruct real life in the Korean court of the late eighteenth century. Instead, I have asked questions about the nature of survival, and about the possibility of the existence of universal transcultural human characteristics." (Drabble,IX)

The sometimes controversial nature of the discourse does not make her attempt less valuable and illuminating. Drabble's rewriting of the 18th century Korean memoirs can easy be defined as a postmodern mixture of genres, a patchwork of styles, voices and metafictional intrusion. But one cannot help noticing that, behind the playful experiment, entrusting *The Red Queen* narrative voices with axiological significance and stressing shared human values, no matter how different the countries and times, represent the genuine goal of the author's endeavour. In spite of many controversies as to her style and choice of literary discourse, a point has been made, a conclusion can be drawn, namely that human nature functions according to similar axiological values, regardless of time or space. This conclusion should allow one to admit that, in a world dominated by intolerance and discourses of superiority, the clash of cultures can always be overcome by mutual acceptance and the dialogue of cultures should always prevail.

BIBLIOGRAPHY

Anderson, Linda. *Autobiography*, London and New York: Routledge,2001
Alexander, Margaret. *Flights from Realism(Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction)*, London : Routledge,1990
Bhabha, Homi K. *The Location of Culture,* London and New York: Routledge,1994
Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative,* New York: Routledge,1997
Drabble, Margaret. *The Red* Queen, London: Viking; Penguin Books, 2004
Morrison, Jago.*Contemporary Fiction.* London: Routledge, 2003
http://www.harcourtbooks.com/authorinterviews/bookinterview_Drabble.asp

THE SYMBOLISM OF THE FISH IN MARIN SORESCU AND VASILE VOICULESCU'S WORKS

Adela Drăucean

Assoc. Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract:The present article aims to analyse the symbolism of fish in texts like: Lostrița, Pescarul Amin by Vasile Voiculescu, Iona by Marin Sorescu, and to demonstrate that this aquatic life form is not chosen at random by the writers, but for what it symbolizes and what can transmit to the readers. The symbolism is an ancient universal catalyst language which reveals complicated precepts and beliefs, sharing information and sparked strong emotions. Thus, fish represents a closed universe, a place of meditation or a seduction element for human beings.

Keywords: Fish, Symbolism, Freedom, Seduction, Message

În sistemul motivării semnificației simbolului *pește* un rol important îl are mediul în care viețuiește, adică apa. De-a lungul timpului, *peștele* a devenit simbol al: elementului activ la opera cosmogonică, alături de Broasca țestoasă sau Arici; instinctualității; locului de meditație; fertilității, vieții și abundenței. În creștinism, acest simbol zoomorf este folosit pentru Hristos, deoarece adeseori Mântuitorul e reprezentat ca un pescar, creștinii fiind pești, iar apa botezului fiind elementul lor natural și instrumentul regenerării lor. Cuvântul *pește* în greacă *Ichthys* este interpretat drept o ideogramă a sintagmei *Iesous Christos Theou Yios Soter – Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul*. Astfel, peștele devine semn pentru a indica locurile ascunse de întâlnire ale creștinilor în timpul persecuțiilor sau un mormânt a unui creștin. În psihanaliză, peștele semnifică inconștientul, adică acea forță latentă a psihicului în care eul își caută sursa regenerării (C.G. Jung, 1970: 171). În astrologie, cea de-a doisprăzecea zodie, a peștilor simbolizează „psihismul, lumea lăuntrică, întunecată, prin care omul comunică fie cu Dumnezeu, fie cu diavolul" (J. Chevalier; A. Gheerbrant, III, 1995: 73). În folclor, peștele are legătură cu seducția pe care o are apa asupra muritorilor, inoculându-i dorința de înec. Mediul acvatic devine uneori ascunzișul celui rău, astfel încât peștele „apare ca întrupare a duhurilor necurate care ispitesc ființa în adâncuri" (D. Ruști, 2009: 318). Acest ultim aspect este surprins de Vasile Voiculescu în *Lostrița* și în *PescarulAmin*.

Partea liminară a *Lostriței* scoate în evidență cunoașterea superstițiilor de către scriitor: „Nicăieri diavolul cu toată puiţa şi nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul din baltă, se ştie, este nelipsit dintre oameni şi cel mai amăgitor. Iar felurile chipuri: de la luminiţa care pâlpâie în beznele nopţii şi trage pe călătorul rătăcit la adânc, până la fata şuie care se scaldă în vultori şi nu-i decât o ştimă vicleană, cursă pusă flăcăilor neştiutori, să-i înece.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Pe Bistriţa, Necuratul rânduise de multă vreme o nagodă cu înfăţişare de lostriţă. De sus de la izvoare şi până dincolo de Piatra, peştele naibei se arăta când la bulboane, când la şuvoaie, cu cap bucălat de somn, trup şui de şalău şi pielea pestriţată auriu, cu bobiţe roşii-ruginii, ca a păstrăvului.

[…] Alteori însă, când vrea să înşele cu tot dinadinsul pe cel pe care şi-a pus ochii, creşte de trei ori pe-atât şi îşi schimbă arătarea. Iese şi se întinde, moale, la râniş. De departe, ai zice că e o domniţă lungită la soare pe plaja de nisip argintiu" (V. Voiculescu, 1984: 41).

La Vasile Voiculescu simbolistica peştelui aduce un mister din adâncuri – pasiunea devorează din interior spre exterior până ce îşi înghite prada. Peştele, în cazul de faţă este o lostriţă, o specie ce se găseşte numai în râul Bistriţa, din familia salmoneelor, adică „solomonian", prin simbolismul general adoptat al coincidenţelor verbale (V. Lovinescu, 1993: 48).

Lostriţa reuşise să ademenească multă lume, până când oamenii au reuşit să îşi dea seama de primejdie şi să aibă grijă, singurul ce îi rămăsese credincios era Aliman, un flăcău dintr-un sat de lângă Bistriţa.

Criticul Virgil Ardeleanu, analizând proza voiculesciană, şi-a pus următoarele întrebări: este *Lostriţa* un basm despre diavolul metamorfozat în peşte cu trup de ibovnică, care îi pierde pe tinerii voinicoşi şi fără înţelepciune? Este aceast text, infuzat de lirism şi încheiat atât de tragic, doar o simplă poveste? Oare scriitorul, cunoscător de mituri, ce ascunde în năbădăioasa lostriţă cu unduiri feminine? şi a concluzionat că desfăşurarea întâmplării şi suferinţa lui Aliman rămân deschise şi altor interpretări. Mitul ştimei este doar rama în care scriitorul a vârât un „mesaj" de rară frumuseţe: goana după desăvârşit. Prin dorul său bolnăvicios după lostriţa care mereu îi scapă, Aliman reprezintă o ipostază extrem de apropiată de aceea a „eroului" lui Eminescu din *Miron şi frumoasa fără corp*. Idealul după absolut rămâne la fel de iluzoriu pentru amândoi. Voiculescu „dilată" mitul, îl investeşte cu noi şi grele tâlcuri (1969: 300–301).

Textul se bazează pe interesul autorului pentru latura ocultă a existenţei, referitoare la eresuri şi magie. Ideea generală care se desprinde este una specifică orientării tradiţionaliste, adică moartea tradiţiilor primitive în braţele civilizaţiei moderne. Autorul se orientează spre sondarea relaţiei uman-animal, sub două aspecte. Un prim aspect se referă la practicile străvechi ale omenirii, la relaţia magică şi la caracterul ei practic, utilizarea unor procedee prin care oamenii îşi propuneau să domine viaţa animală în folosul lor (aspecte legate de vânătoare, pescuit, domensticirea animalelor).

Un al doilea aspect al acestei relaţii este cel totemic, prin care un animal este considerat strămoşul îndepărtat al unei comunităţi umane. El devine emblema colectivităţii respective care păstrează în comportament, în modul de existenţă sau chiar în trăsăturile fizice ceva specific animalului respectiv. Prin aceasta se ajunge la un fel de dispariţie a diferenţelor dintre regnuri. Astfel, în povestirea voiculesciană apar personaje care sunt ca un fel de omul-peşte, precum este fata din *Lostriţa* sau pescarul Amin din textul omonim. Se înţelege că personajele respective trăiesc într-o vecinătată imediată cu locul de existenţă al animalului respectiv, malul unei ape, în aşa fel încât relaţia să se poată menţine.

În *Lostriţa* avem de a face cu o încercare de apropiere între două fiinţe aparţinând unor regnuri diferite. Apropierea se poate face numai prin trecerea unuia în lumea celuilalt (precum în *Luceafărul* eminescian, cele două lumi fiind incompatibile, trecerea unui în lumea celuilalt înseamnând de fapt moartea acestuia). În episodul trei există încercarea, probabilă, de a trece în lumea celuilalt prin magie, prin existenţa probabilă a două dubluri: una animală (păpuşa de lemn) şi una umană (fata adusă de ape). Episodul respectiv ţine însă de domeniul ipoteticului, ambiguităţii, căci toate sunt doar probabilităţi. Ambele fiinţe au un statut ambiguu, adică au

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

trăsături care ţin de regnul respectiv (peşte-om), dar au şi trăsături care tind spre alteritate (altceva). Peştele manifestă tendinţe umane, iar omul manifestă tendinţe de apropiere de domeniul animal. Ca să fie posibilă apropierea, fiecare din parteneri este situat în apropiere de graniţa comună care îi despart. Fiecare se situează îl lumea lui, foarte aproape de celălalt. Este vorba de o încercare de a depăşi diferenţa dintre regnuri, pornind de la uman spre un regn inferior (în fiecare om există două tendinţe).

O primă semnificaţie posibilă este aceea că încercarea de *hybris* care este pedepsită, adică întotdeauna când se îmbină două lucruri diferite, iese răul. În virtutea acestui fapt Aliman este pedepsit, devenind victimă. În acelaşi sens, se poate interpreta că Aliman este un tribut plătit de oameni pentru vina de a fi încercat să strice ordinea naturală. În natură există nişte forţe oculte, malefice care trebuiesc îmblânzite prin sacrifiu uman după formula: „apa cere om" (eres popular).

Întreag parcursul lui Aliman se aseamănă cu un rit de iniţiere în moarte. La început este îndrumat de un maestru, el „acceptând conştient ieşirea din prezent pentru a se întoarce în trecut. În ultimul său drum, eroul este însoţit de lostriţă, peştele îndeplinind şi de această dată rolul de iniţiator în marea trecere prin cufundarea în haosul preformal al apelor, care presupune renaşterea într-o altă lume, veche şi nouă în acelaşi timp, o lume atemporală, o veşnicie mitică" (Elena Abrudan, 2003: 189–190).

Asemeni lui Aliman şi pescarul Amin este un candidat la iniţiere, care începe să deslușească tainele altei lumi printr-un proces de rememorare prin care își recunoaște strămoșul totemic și-și înțelege menirea. Vasile Voiculescu explorează în *Pescarul Amin* problema identităţii, a unui ritual de trecere spre o nouă lume, care are ca şi final sfârşitul personajului principal.

„Amin are în toată făptura lui ceva de mare amfibie. Înalt, şui, cu pieptul mare, ieşit înainte şi umflat pe lături, un piept larg cuprinzător, cu albia pântecului când suptă, când îmborţoşată cu aer, cu braţe lungi şi palme late ca nişte lopecioare, cu coapse şi picioare aşijderi deşirate, el se scurtează şi se lungeşte în apă, zvâcnind ca broasca din arcurile încheieturilor de la toate mădularele. Pielea pe el lunecoasă, nu are fir de păr, moştenire din moşi-strămoşi a neamului Aminilor, care se zice că s-ar fi trăgând din peşti. Când iese din gârlă el nu rămâne leoarcă: se zvântă într-o clipă. Tăbăcit de vânt şi soare, e încrustat ca de nişte solzişori: locurile porilor îs astupate de mâl şi de mâzga peştilor, cu care necontenit se freacă în bulboană. Se poartă tuns mărunt şi-şi rade barba, ca atunci când se ridică din străfunduri să poată căsca ochii mari. Să nu-l orbească şiroaiele din părul căzut pe faţă. Din cel mai mare pescar al meleagului, stăpân din moşi-strămoşi peste mai bine de trei sferturi din trupul bălţii, cu vadurile, acareturile şi cherhanalele ei, pe Amin noua rânduială a dreptăţii averilor l-au pus paznic al gardurilor Pocioveliştii. El s-a mulţumit şi cu atât, bucuros că-l îngăduie să aibă de-a face cu apa şi peştii" (V. Voiculescu, 1984: 28). Descrierea acestuia survine ca un fel de element cheie în înţelegerea sfârşitului povestirii şi a destinului pescarului. Însuși numele personajului vrea să însemne totala credincioșie și ascultare față strămoșul inițiator (morunul), cunoscător al tainelor (amin = *adevărat, așa să fie*).

Locul întâmplării acţiunii e un ochean de apă din canalul care leagă baltă Nazârului cu Dunărea, în Deltă. Aici soseşte o echipă de pescari condusă de un brigadier, cu scopul de a îngrădi locul, în care urma să se strângă puhoi de peşte la retragerea apelor. Fiind terminate gardurile, brigadierul lasă ca paznic al aşezării pe pescarul Amin care cunoştea bine locul. În timp ce bulboana se umplea de felurite specii de peşte, își făcu apariția un adevărat monstru uriaş, trecut inexplicabil din Dunăre în baltă. După încercările zadarnice de a-l scoate din năvod

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

se hotărăşte dinamitarea ocheanului. Prinderea morunului de către pescari cu orice preţ, îl fac pe Amin să-şi recunoască ascendenţa şi să-şi înţeleagă rostul „Nu. Nu. Acum ştie: nu e morun. Este răs-străMoşul său, legendarul, de care i se povestise" (*Ibidem*: 39). În solidaritate cu străMoşul, tânărul „îşi umple pieptul cu tot văzduhul nopţii" şi se scufundă în apele Pociovăliştei, devenite ape ale Genezei: „Zodiile speriate se stinseră. Rămaseră numai peşti. Se scufundă glonţ la piciorul stâlpului din mijloc şi se puse cu nădejde să dea la o parte bolovanii, sacii cu pietriş, maldărele de stuf. Cele dintâi, apele simţiră şi se îngrămădiră pe el. În jur mişuna peştilor îl privea holbată.

Se înăbuşea. Ieşi, luă o lunetă, îşi umplu din nou băşicele plămânilor şi ale pântecului şi se afundă în acelaşi loc. Dărâmă, sparse, rupse şi făcu o gaură în gardul bătut de toată greutatea gârlei. Şi odată cu povara apelor care năvăli pe spărtură şi-i smulse mâinile, îl covârşi şuvoiul de peşti zbucniţi peste el. Amin nu putu, sau nu mai vru să aibă timp? Morunul se ivise ameninţător. Când se înfipse în gaura neîncăpătoare şi se opinti, luă cu el pe Amin, cu care porni vijelios peste gardul care se prăvăli.

Şi alaiul fabulos al peştilor se desfăşură triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducând la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriaşă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică de unde a purces dintotdeauna, omul" (*Ibidem*: 40).

Revelaţia originii sale îl fac pe Amin să ia decizia justă de a-şi auma destinul în mod conştient, trecând alături de strămoş şi de fraţii săi în lumea mitică, pe celălalt tărâm. Astfel tânărul pescar se întoarce într-o veşnicie mitică, în atemporal.

Oamenii de felul pescarului Amin, la care mitul mai trăieşte întreţinut de tradiţie, trebuie să suporte consecinţele aspre ale conflictului dintre două mentalităţi. Amin, a reuşit, până la un punct, să păstreze nealterat echilibru între situaţia lui de om „civilizat" şi conştiinţa că se trage dintr-un peşte. El nu priveşte din exterior faptele naturale, ci capătă acele trăsături care îl coboară nemijlocit în misterul lumii, de care el însuşi s-a contaminat, fără ca acest fapt să-i fi dăunat însă echilibrului. Eroul se găseşte până la apariţia dezechilibrului într-o zonă de armistiţiu prelungit cu natura, fondul său ancestral e în amorţire, făcut inofensiv de către forţa realităţii imediate, această altă fază, calitativ diferită a realului, ce nu mai apelează la tradiţia legendară sau o acceptă ca pe un dat secundar, atribut al unor fiinţe rare (I. Pop, 1967: 3). Amin acceptă pescuitul atâta timp cât înseamnă o ocupaţie şi a duce o luptă dreaptă pentru existenţă, respectând legile naturii. Drama sa începe în momentul când se doreşte dinamitarea pentru prinderea morunului, lucru ce ar înseamna o schimbare în adânc, în ordinea mai generală a lumii. Morunul nu e numai peştele nevinovat, ci şi „străMoşul" iniţiatior. Ritul de iniţiere, în genere simbolic şi având rostul de a realiza cunoaşterea, apare aici cu semn schimbat, devenind din impuls spre creaţie, regresiune tragică în elementar, în arhaic.

O altă creatură acvatică, balena, regăsim şi în piesa *Iona* a lui Marin Sorescu, dar nu simbolizând străMoşul, ci un loc închis ce îl determină pe erou la meditaţie. Balena uriaşă era un simbol al puterii şi al energiei regeneratoare apelor cosmice, până când a fost privită ca devoratorul lui Iona din *Biblie* şi a devenit simbolul morţii, al mormântului, gura şi pântecele iadului. În acest context, poate simboliza şi reînvierea, pentru că o dată ce Iona şi-a recăpătat credinţa, după trei zile şi trei nopţi, balena l-a eliberat. Pilda poate fi comparată cu moartea, îngroparea şi învierea lui Hristos (C. Gibson, 1998: 107). Acest lucru se regăseşte şi în diverse culturi necreştine, şi anume în Polinezia, în Africa, în Laponia, la indieni şi mai ales la arabi, unde intrarea în pântecele unui monstru, de obicei marin, şi ieşirea din tenebre sunt descrise ca un rit de iniţiere, legat uneori în mod expres de ideea descinderii în infern şi a renaşterii ulterioare (I. Ianoşi, 1974: 78). Balena este simbolul suportului lumii, cuprinde întotdeauna

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

polivalenţa necunoscutului şi interiorul invizibil: ea este sediul tuturor contrariilor care pot apărea în timpul vieţii. Din această cauză, masa sa ovoidă a fost comparată cu intersecţia a două arce de cerc, care simbolizează lumea de sus şi pe cea de jos, cerul şi pământul (J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1995, I:174–176).

Întrebat despre simbolistica balenei, Marin Sorescu spunea: „Am uitat absolut totul. Apelaţi la arheologie. Am fost întrebat dacă burta chitului simbolizează călătoria în cosmos, sau singurătatea intrauterină. În ce măsură Iona e primul om sau ultimul om? Dacă dau o accepţie freudistă, mistică, politică ori cabalistică experienţei acestui personaj? Şi mai ales ce semnificaţie are gestul final şi dacă nu e prea multă amărăciune şi dacă nu mi-e milă de umanitate? Nu pot să vă răspund nimic. Au trecut trei ani de când am scris tragedia. Totul mi se încurcă în memorie" (M. Sorescu, 2006: 204–205).

În drama lui Sorescu sunt reunite mai multe sensuri, legate de condiţia limitată a fiinţei, şi de faptul că personajului său îi lipseşte latura mistică: el nu caută o cale de eliberare prin meditaţie. În mitul biblic, burta balenei echivalează cu un loc de reculegere. Pentru cei aleşi, captivitatea în interiorul unui monstru reprezintă o experienţă tainică şi de schimbare; de aceea, ieşirea din burta balenei înseamnă renaştere. Iona trăieşte cu obsesie sentimentului închisorii din care vrea să scape, dar când este liber, îşi foloseşte libertatea ca să observe orizontul ca pe o altă balenă şi că „toate lucrurile sunt peşti". El vrea libertatea absolută aici pe pământ şi nu se gândeşte la libertatea spirituală. Acesta este motivul pentru care Doina Ruşti afirmă că parabola lui Sorescu îşi îndreaptă sensurile mai degrabă spre ideea că „singurătatea fiinţei este de neînvins; lipsa de comunicare dezechilibrează şi ucide". Iona lui Sorescu „săvârşeşte de nenumărate ori gestul sfârtecării, încât spintecarea propriei burţi este aproape un automatism". El îşi caută ieşirea printr-o atitudine care se vrea simbolică; vorbeşte despre întoarcerea la origini, pare să fi înţeles că singura eliberare posibilă este moartea, dar, de fapt, se sinucide" (D. Ruşti, 2009: 68).

Nu poate fi întâmplător faptul că Marin Sorescu foloseşte şase spaţii cu care personajul intră în contact (trei burşi de peşte, două orizonturi care par alte burţi de peşte şi un spaţiu unde vede „decât un şir nesfârşit de burţi. Ca nişte geamuri puse unul lângă altul."), deoarece scriitorul cunoştea simbolistica cifrei. În primul rând, numărul şase marchează opoziţia dintre creatură şi Creator, într-un echilibru nedefinit. Această opoziţie nu înseamnă neapărat contradicţie, ea poate masca o simplă deosebire, care va fi însă sursa tuturor ambivalenţelor numărului şase; „căci acest număr reuşeşte două complexe de activitate ternare. El poate duce la bine şi la rău, la unirea cu Dumnezeu, dar şi la revoltă. Numărul şase face numărul probei prin care se deosebesc binele şi răul" (J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1995, III:313). În cazul lui Iona, gestul său final este un păcat, dar trebuie să observăm cum talentatul scriitor a ştiut să readucă sacrul în plin dogmatism ateu. Sorescu a reuşit relevarea sacrului într-un gest profan, care este nesesizabil la prima vedere şi care a putut face ca textul să treacă de ochii cenzorilor anilor 1968.

Având în atenţie doar trei texte literare am putut observa cum un singur cuvânt este înzestrat cu multiple sensuri.

BIBLIOGRAPHY

Abrudan, Elena, *Structuri mitice în proya contemporană*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca,2003.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Ardeleanu, Virgil, *Proza poeților*, Editura pentru Literatură, București, 1969.
Chevalier, J.; Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, vol. I-III, Editura Artemis, București, 1995.
Gibson, C., *Semne şi simboluri*, Editura Aquila'93, Oradea, 1998.
Ianoşi, I., *Alegera lui Iona*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974.
Jung, C.G., *Psychologie et alchimie*, Buchet-Chastel, Paris, 1970.
Lovinescu, V., *Interpretarea ezoterică a unor basme şi balade populare româneşti*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1993.
Pop, Ion, *V. Voiculescu şi tentaţia mitului*, în „Luceafărul", an X, 1967, nr. 13, 1 aprilie, p. 3.
Ruști, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Editura Polirom, Iași, 2009.
Sorescu, M., *Teatru*, Editura Minerva, Bucureşti, 2006.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE WORLD LITERATURE IN THE CONTEXT OF TRANSLATIONS

Carmen Dărăbuş

Assoc. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: The subject of this paper is in which way the translations complete the theme subject of debate in every issue of the academic journal of comparative literature and cultural studies – "Acta Jassyensia Comparationis". The aim of the analysis is not purely linguistic, but I had the intention to highlight the fact that also the translations, very important in comparative area, follow the contemporary orientation – the incorporation of the fiction in cultural-anthropological studies. The fiction supposes expressivity and explores known or unknown world by the translator. If he is capable to enter in the tension of the text, the results are convincing.

Keywords:fiction, mother tongue, source text/foreign language.

The "comparative literature" syntagm supposes that of 'universal literature', initially having as an intermediary the syntagm 'general literature' – the first manner to compare various literatures of the world with the instrument of literary theory as universal language of hermeneutics. The access to the literatures of other linguistic spaces is achieved, most times, through translations, because "il est impossible d'acquérir la connaissance passive de toutes les langues européennes. Il faudrait faire un choix, en vertu de critères qu'il ne m'appartient pas de définir ici et qui seraient d'ailleurs souvent d'ordre personnel. Il faudra donc toujours et immanquablement passer par la traduction" (Wuilmart 144); the maternal language becomes the main work instrument, although knowing other languages is necessary for the access to the original text; however, except for translations, access to the original text is limited, thus a comparatist has to have the direct experience of other cultural spaces. To remake a text through translation grows to mean, ever more, to remake a bookishly transposed world because world literature has become part of cultural studies, hence a good rendering of content implies knowing or inferring cultural specificity. The translator's relationship with the source text must be a living one, beyond denotation, in the deep layers of connotations: "quand l'expression métaphorique s'étend au niveau de la phrase, du texte ou de l'œuvre tout entière, la traduction devient un phénomène complexe qui suppose des compétences lexicales, mais aussi narratives et culturelles. La capacité du traducteur de «peindre» dans la langue d'arrivée la fraîcheur de «l'autre monde», le monde de la langue source, s'avère être cruciale" (Aştirbei 24). Translations from a foreign language into a maternal one constitute the main material of translators and comparatists who should have access to good quality texts: "C'est pour cette raison aussi que les nuances autant

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

que les passions ne s'expriment jamais avec autant de justesse que dans cette langue dite maternelle, qui plonge ses multiples racines, ses complexes diverticules, dans le vécu profond, dans les synapses et "dans les tripes" de celui qui la parle… C'est pour cette raison enfin que l'on ne peut traduire bien que dans sa propre langue, fondement même de la déontologie de la traduction" (Wuilmart 142). These texts, able to reconstitute in all their articulations an individual or collective image – especially collective (imagology already being a domain inherent in comparative literature, transferred from the sphere of humanities), moods, emotional states from a certain space and time for which the filed of philology – are a basis opening up onto other domains of knowledge and artistic manifestation: "Toute langue est l'avatar sonore et écrit d'une culture qui s'y décante dans de multiples strates: les plus évidentes étant la grammaire, les phonèmes, la mélodie, les plus subtiles étant l'implicite, l'imaginaire collectif, la gestuelle révélatrice d'une attitude culturelle mentale commune" (Wuilmart 142). Besides specific articles, studies, and the section dedicated to book reviews, many comparative literature publications have a section dedicated to translations; analysis of themes of the texts chosen for translation indicates correspondence with the general orientation of the journal and the manner in which the journal situates comparative literature studies.

The Translations section (issued along with no. 6/2008) of the "Acta Iassyensia Comparationis", founded in 2003 in Iassy by the Comparative Literature Department from the Faculty of Letters from the "Alexandru Ioan Cuza" University, constitutes the analysis material of this paper. The Translations section from the journal is in line with the general orientation of the publication, self-defined as "academic journal dedicated to the interdisciplinary studies stimulated and justified by the universality of the literary phenomenon in its close connections with the other arts and related humanistic fields, such as cultural anthropology, the history of ideas and mentalities, cultural and gender studies" (http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/index.html); the translated fragments belong to domains other than fiction, nevertheless being framed by the journal's theme of each issue. Each translation is accompanied by a presentation of the original text's author, a general presentation of the source text from which the fragment is extracted (in the case of long works), and analysis of problems posed by the translation from a linguistic and stylistic point of view, considering the fact that "the ideal to achieve complete equivalence is a chimera. […] There is no perfect synonymy within the same language, thus why should anyone be surprised that there is no perfect synonymy between languages?" (Bell 24). The journal has a multilingual, pluri- and interdisciplinary aspect and it is oriented towards framing comparative literature in the larger frame of cultural studies and cultural anthropology.

The general theme of the journal's issue no. 6/2008 is the dichotomy *Rational/Irrational (Raţional/Iraţional, Rationnel/Irrationnel),* thus the subjects are from various domains of literature (SF, *fantasy*), mythology with or without religious implications in the modern sense of the word, psychology and philosophy. In the preliminaries of the article *Three Sacred Texts in Elvish Idioms* – J.R.R. Tolkien, in Györfi-Deak György's translation, here the translator speaks about the difficulty of understanding the significations of the fragment from the text, of the so-

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

called *quenya* and *sindarin* idioms created from the Finnish language, known to Tolkien from his reading of *Kalevala* in original. Speaker of Hungarian, which is related to Finnish, the translator manages to enter the significations of some words which may seem created for mere exoticism. The translation of the "elvish hymn" is carried out based on the English version, nevertheless consulting the sindarin version, thus all variants appear at each line: sindarin, English, Romanian. H.P. Lovecraft's *The Nameless City*, translated by Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, similarly inscribes into the theme of the volume through the gothic fantastic; the translator brings explanations regarding the semantic field of negative sensations in the description of the sudden invasion of the narrator-character's life by the irrational, the ample footnotes nuance and explain some of her options, because "Shifting from one language to another by definition means to modify structures. Moreover, these differing forms express meanings which can not totally coincide" (Bell 24). In *The Deacon's Death* by Dragi Mihajlovski (Macedonian writer of Aromanian origin), fragment translated by Nikola Vangeli, it narrates an episode of the Macedonian (and Aromanian) Bitola's invasion by the Turks. This Turkish invasion from the fourteenth century and the way in which characters relate to historical events are presented as a web of negative, irrational forces which become rational through religion, everything being the result of lack of divine intervention as punishment for imagined sins, divine absence which leaves room to the manifestation of Velzevut. Jean-Luc Outers' *A Conscientious Librarian*, in Petruţa Spânu's translation, is a homage to the world of books encompassing the real and the fictional, the rational and the irrational, the only reference point invested with full trust by generations.

Number 7/2009 has its frame-theme *Smile and Laughter* (*Su)râsul*, *Le (Sou)rire*), the articles pertaining to the same area of cultural studies. The translations from this issue tackle the topic from different viewpoints: *G. K. Chesterton and the Definitive Sense of Humour*, translated by Claudiu T. Arieşan, mirrors old and modern comedy from a philosophical perspective within the antinomy Humour/Seriousness. Jean Jauniaux: *The Robe*,translated by Petruţa Spânu, is a text representing the very author's formation as a linguist and cineaste, therefore a master of a scientific code and another, artistic one, using the construction material of the language together with the detail technique specific to visual arts with a tone of saving humour. Branislav Nušić: *Autobiography* – fragment, translated by Nikola Vangeli: the text belongs to one of the important Serbian dramatists of Aromanian origin, often compared with I. L. Caragiale. Translator Nikola Vangeli, himself Aromanian from Macedonia, graduate of the "Cyril and Methodius" University in Skopje is a good knower of the local spirit.

Number 8/2010, entitled *Other Worlds* (*Alte lumi*,*Autres mondes*) has a more consistent section of translations; the very object of comparative literature is constituted by bookish worlds in contact, perspectives of tackling the theme ranging from interior to exterior worlds, from the real to the fantastic ones, so that the thematic area of the translated texts reflects various portrayals of the world. From the allegorical, mythical-religious sphere of the early Middle Ages as transition between the pagan and the Christian world, it forwards another life model, nevertheless preserving tokens of antiquity's pantheon of gods: Prudentius: *Psychomachia* –

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

fragment translated by Mihai Baltag, who, through the footnotes, offers explanations of cultural dimension for a better understanding of the text's translation; *An Account of the Marvelling Worthy Kingdom Antangil*, fragment translated by Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, is part of a French utopia from the beginning of the seventeenth century, after interiorizing the humanistic experience; the cultural-scientific explanations from the footnotes complete the access to understanding the context of the translated fragment. Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle: *The Blazing World*, fragments translated by Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, are part of the only feminine utopia of the seventeenth century which, in a novel-like construction, combines natural philosophy with realistic observations camouflaged in the fantastic, the author being a forerunner of the SF genre. Joseph Hall: *Mundus Alter et Idem (Another yet the Same World)*, fragment translated by Constantin-Ionuţ Mihai, is another type of allegory, the description of a *mundus alter* by means of satire which is moralizing, rationalist, specific to the seventeenth-century utopias; the fantasy of popular beliefs is part of the ethnic dimension of a community as a world: *Tamasi Áron and the Fantastic World of the Szekler Village* in Györfi-Deák György's translation. The insertion of the psychology in literature, at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, creates the possibility to explore the abyss of human nature explaining maturity age options in a ludic tone; Jacqueline Harpman: *Cookies*, in the translation of Petruţa Spânu. Oscillating between two worlds: that of the native country, Macedonia, troubled by ex-Yugoslavic wars on the one hand, and the saving western exile, on the other hand, is transposed in postmodern codes facilitating a grafting of the adoptive space on his traditional universe: Goran Stefanovski, *Theatre*, fragments translated by Nikola Vangeli; extremely important explanatory footnotes are present here also, in the context of translations for a good understanding of the mentality and culture of a certain space and time. The same theme of migration and double identity in imagining one's own world appears in Jasmine D'Costa's work *The Guest at My Gradfather's House,* translated by Diana-Lavinia Bumbaru; the Indian-born author who immigrated to Canada imbues her work with the Indian experience, which gives originality to her writings by evoking an exotic space, ordered by ancient customs and beliefs.

Number 9/2011 - *Masks* (*Măşti,Masques*) nuances the rapport utopia/dystopia, reality/fiction, ranging from concrete masks with accentuated symbolic character, extremely old in world cultures, to the geminating human nature investigated with the instruments of psychology and philosophy. Fragments from *The Circus* byIvo Andrić, translated by Nikola Vangeli, are representative of the relationship essence/appearance, life as a show, beyond which troubling dramas, life and death stories hide, always the same but on ever newer social backgrounds. Babits Mihaly's Gas *Masks*, in Györfi-Deák György's translation, presents a dystopia in tune with the war generated dehumanisation, a vertically built world as alternative to the lost world and its poisoned remains; similarly, it discretely ironizes feminism. Edward Gordon Craig, *A Note on Masks*, translated by Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, is a small camouflaged cultural history. Pelham Grenville Wodhouse's *Pig-Hoo-o-o-o-ey!*, translated by Petruţa Spânu, is a ludic picturing, nevertheless a little sad, of deteriorating human relationships,

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

of mock communication. There is a symbolical gliding from the human into the animal world, individuals live in strongly individualised worlds which communicate only at formal level.

Therefore translations round off the journal's theme forwarded for debate in each number, in the spirit of multidisciplinarity; the aim of my analysis has not been a strictly linguistic one, I have set out to underline the fact that translations, essential to the filed of comparative literature in general, follow the contemporary trend of inserting fiction in the cultural-anthropological field, at the same time adapting to this remodelling, similarly being a way to know the world: "Translation, when seen as the final act in the play with mirrors that is the essence of literature, is much more than a tool for discovering others. In its own way, it constitutes a periphery, for it must draw near, not collide; explore, not lay bare; touch, not alter. It is born of an attraction that, unceasing, sustains its course; it seeks the effect beyond the meaning; it listens to someone, more than to words. And translation is playful — more faithful to movement, hiatus and tension, than to appearances — and it is seduced, almost in secret, by the fragile presence, unpredictable and ethereal, of ambiguity" (Jolicoeur 4). The mirror-function of translations is stronger in the filed of fiction than in other domains, which firstly claim rigor and not expressivity, and which sometimes explore worlds directly or indirectly known, and sometimes unknown to the translator or to the reader; if the translator experiences the tension of the text while translating it, the result is a convincing one.

REFERENCES

Bell, Roger T. (2000). *Teoria şi practica traducerii [Translation And Translating: Theory And Practice]* Trad. de Cătălin Gazi.Iaşi: Polirom.

Aştirbei, Carmen Ecaterina (2010). „Métaphore et traductologie – ou savoir déchiffrer la peinture des autres mondes"în *Acta Iassensya Comparationis* - vol. *Alte lumi,* Iaşi, p. 17-24.

Dărabuş, Carmen (2012). „Orientări româneşti contemporane în abordarea literaturii comparate".*Studia Romanica Bratislavensia* – vol.*Teorii, modele noi şi aplicarea lor în lingvistica, literatura, translatologia şi didactica ultimilor 20 de ani.* Eds. Jana Palenikova, Daniela Sitar – Tăut. Bratislava: Univerzita Komenskeho v Bratislave, 328-336.

Jolicoeur, Louis. *Translating Beyond Frontiers,* http://www.lli.ulaval.ca/chercher

Petrescu, Camelia (2005). *Introducere în interpretare.* Timişoara: Excelsior Art.

Wuilmart, Françoise (2006), «La traduction littéraire: source d'enrichissement de la langue d'accueil», *RiLUnE*, nr. 4, p. 141-150.

http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/index.html

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

AMERICAN FAUSTS

Dragoş Avădanei

Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:With one devil that is dark, ugly and frightening and another devil that is a soft-spoken stranger in a handsome buggy, and from one "Faust" that is a horrible wretched man to another one who is a decent but unlucky fellow, the Americans (i.e. Washington Irving—"The Devil and Tom Walker" and Stephen Vincent Benet—"The Devil and Daniel Webster") projected the old German legend onto the new capitalistic patterns of the New World. The famous contract no longer includes provisions regarding unlimited knowledge, but stipulates only the possibility of accumulating wealth rapidly and also allows using the devil for the new Fausts' evil purposes (like getting rid of a termagant wife or even having the devil himself punished by jury trial in the end).

Keywords: Faust, Kidd, Irving, Benet, devil, contract, trial

If two stories are titled "The Devil and Tom Walker" and "The Devil and Daniel Webster" (written more than a century apart, i.e. 1824 and 1936) they are bound to be not only similar, but also closely connected in their "deep structure" as it were. So, before we notice the differences—which are not few and also highly significant—let us highlight the similarities, which are first given by their common source/s and then by the fact that they are susteined by certain historical(-legendary) antecedents.

Before even reading them one can conveniently guess that the legend of Faust—and the various other Fausts derived from it—is their common inspiration. This classic German legend includes a thirteenth-century Theophilus version, several sisxteenth- and seventeenth-century stories about a certain D. Johann Faustus (at least eight books between 1593 and 1725), a Dutch tale about a pact between man and the Devil (early sixteenth-century) and a Polish folklore narrative of Pan Twardowski; there also existed a real-life character, Dr. Johann Georg Faust (c. 1480-1540)—magician and alchemist with a degree in divinity (n. b.) from Heidelberg, and another one (?), Georgius Faustus (from the Latin "favored" or "auspicious") Helmestentensis, an astrologer and chirmoancer of Ingolstadt. In all of these the story is that of the dissatisfied schollar or intellectual (which is not the case of our American heroes), the ambitious person who surrenders moral integrity in order to gain access to unlimited knowledge and worldly pleasures for a delimited term.

Rather more interesting for our American examples is Johann Fust (c.1400-1466), the buisness paertner of Johann Gutenberg (c. 1395-1468), whose printing press becomes essential in the success of the Reformation and, implicitly in the birth of America and its new deomcracy (see infra). This Fust is the rich burger of Meinz who gives Gutenberg a load of 800 guilders (and another one later), who, in his turn, pledges his printing equipment as security. There finally is a trial (see the Benet story), at the end of which Gutenberg loses all his rights in his presses, his type, his premises and the sheets already

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

printed of the famous Bible. The print/Devil connection has proved worth pursuing with echoes as late as 1836, for instance, when Thomas Carlyle (in his Sartor Resartus) creates a character named Diogenes Teufelsdrockh (which is both "devil's dung" and "devil's print), underlying once more the relationship between print, magic, and the Devil. The fated loan is there in the Irving "Tom Walker" story.

Of the many European topological transformations the German legend went through, Washington Irving and Stephen Vincent Benet could/will/might have known The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus, first published in 1608, eleven years after its author's death (Christopher Marlowe, 1564-1593); again, the story of a scholar who has reached the end of every subject he has studied (logic, medicine, law, divinity) and thus, through Mephistophilis, strikes a deal with Lucifer for twenty-four years during which he would be able to do anything in exchange for damnation; Marlowe illustrates here the Calvinist doctrine of predestination (he took part in the Cambridge Calvinist scholars' disputes as a student there in the 1580s), according to which Faustus' damnation is first willed by God, then by Satan,and finally by himself (so, once again, Faustus and Protestantism and America, plus the non-Americanizable—it seems—frustration of the scholar who is sick with the limitations of human knowledge, so he has to appeal to magic).

Also absent in the two American Fausts is Goethe's main theme—the quest fot the true essence of life—in his 1808 Faust (preceded by the Urfaust of 1790 and followed by the revised edition of 1829, which Irving will have missed anyway). Like Marlowe's, Goethe's Faust also has an assistant in Wagner and has an arrangement with Mephistopheles, which materializes in a contract signed with blood; and then there is also Margaret/Gretchen, which the American authors also metamorphosed into their respective heroines (either good or bad). And, leaving both Irving and Benet behind, the German legend moves on into such other masterpieces as Thomas Mann's Doctor Faustus of 1947 (with Adrian Leverkuhn striking a Faustian bargain for creative genius for twenty-four years again) or Mickhail Bulgakov's 1967/1939 The Master and Margarita (with its own "Gretchen" and Satan in the form of Professor Woland).And so, again and again, over hundreds of years and vast spaces, pride, temptation, loss of humanity, the interplay of good and evil, innocence and guilt, courage and cowardice…

All or many of these themes appealed to the American imagination (in the making, more or less), and with a Washington Irving's interest in German legends and other European folklore (see, for instance, his "Rip Van Winkle," "The Legend of Sleepy Hollow"… among the better known ones), all that was needed consisted in a new source of the hero's dissatisfaction rather than the limitations of human knowledge, and in a society of burgeoning capitalism that was money. And since money has often been associated with the devil, Washington Irving (1783-1859) had to look for another historical-legendary source, which he found in Captain William Kidd.

Like most pirate stories, that of the Scottish captain born in Dundee (1645-1701) wavers between having him as a legendary pirate and an unjustly vilified privateer, between a seaman involved in a hadful of skirmishes and a sailor who spent most of his life in a long and desperate quest to clear his name. So there is no question of "the most authentic old story" as Irving would have it and as he had accustomed his readers in most of his other works where history and fiction come together.

Still, in spite of all legends, Captain William Kidd was a real historical figure who was sent on a mission by King William III to catch pirates, then became a pirate himself and attacked the French island of Mariegalante or captured enemy privateers from which he looted enough gold to make a fortune, then settled in New York and befriended many prominent people, next sailed again around the Cape of Good Hope and through the Strait of Bab-el-Mandeb at the southern entrance of the Red Sea… Anyway, while in New York City Captain Kidd deposited some of his treasure on Gardiner's Island and then was lured into Boston by a rival (n.b., so he could have hidden another part of his

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

lootings in the neighborhood for someonw like Tom Walker), got imprisoned and was sent to England for questioning by Parliament. Here he stood trial before the High Court of Admiralty for charges of piracy and murder, was sent to Newgate Prison, found guilty on five counts and hanged on 23 May, 1701 at "Execution Dock," Wasping, in London. His story subsequently sent people on treasure hunts in Nova Scotia or Long Island and provided the subjects for such narratives as Edgar Allan Poe's "The Gold Bug," Robert Louis Stevenson's Treasure Island, Nelson B. DeMille's Plum Island and, obviously, Washington Irving"s "The Devil and Tom Walker," based on the assumption that Kidd had buried a good portion of his tgreasure just outside Boston before being captured in 1699 and sent to Stone Prison. Just outside Boston, i.e.

"A few miles from Boston, in Massachusetts…/where/…there is a deep inlet winding several miles into the interior of the country from Charles Bay, and terminating in a thickly wooded swamp, or morass. On one side of this inlet is a beautiful dark grove; on the opposite side the land rises abruptly from the water's edge, into a high ridge on which grow a few scattered oaks of great age and immense size. Under one of these gigantic trees, according to old stories, there was a great amount of treasure buried by Kidd the pirate. The inlet allowed a ficility to bring the money in a boat secretly and at night to the very foot of the hill. The elevation of the place permitted a good look out to be kept that no one was at hand, while the remarkable trees formed good landmarks by which the place might be easily found again. The old stories add, moreover, that the devil presided at the hiding of the money, and took it under his guardianship; but this, it is well known, he always does with buired treasure, particularly when it has been ill gotten. Be that as it may, Kidd never returned to recover his wealth, being shortly aftger seized at Boston, sent out to england, and there hanged for a pirate."

This remarkable beginning of "The Devil and Tom Walker" comes form its author's belief that such realistic details of rural life in America could be worked memorably into fiction, to which was added his skill at evocative re-creation of history. And Washington Irving—a close contemporary of Daniel Webster's incidentally—explains ("The Author's Account of Himself," The Sketch-Book, 1820):

"My holiday afternoons were spent in rambles about the surrounding country. I made myself familira with all its places famous in history or fable. I knew every spot where a murder or robbery had been committed, or a ghost been seen. I visited the neighboring villages, and added gratly to my stock of knowledge, by noting their habits and customs, and conversing with their sages and great men. I even journeyed one long summer's day to the summit of the most distant hill, from whence I stretched my eye over many a mile of terra incognita, and was astonished to find how vast a glove I inhabited." (Norton I, p.808)

This "rambling propensity" is illustrated by these very Tales of a Traveller (1824)—where our story was included--, all of them yarns of the supernatural clanking with the ghostly machinery of romantic gothicism, showint first of all his readings in Gterman romatic literature and folklore. Tom Walker is not a good man by any means; he is, instead, a "meagre miserly fellow," a greedy and selfish wretched character, unhappy with his nameless termagant hateful wicked wife, living in Boston "about the year 1727" (in fact, the details describing the financial collapse refer to the harsh economic circumstances and insolvent difficulties that occurred in 1739-40). Tom offers his soul to Old Scratch, a "master of the Salem witches" (see Judge Hathorne and the Salem trials of 1692 reference in the second story) who puts his signature as a black print (n. b.) on this American Faust's forehead, so that he could do the Devil's work, i.e. usura. As Tom's wife (much worse than him) offers herself for the contract in his stead, she puts her silver teapot and spoons in an apron and goes to meet the Devil, but finally gets lost in the forest and "nothing but a heart and liver" are found tied in her apron. Here one may find it worthy remembering that when Kidd visited Black Island in 1699 he was hosted by Mrs Mercy

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

(Sands) Raymond and, for her hospitality, whe was bid to hold out her apron, into which Kidd throws gold and jewels until it was full; after her husband died, she moved with her family to New London, Connecticut where she "got enriched by the apron."

Having happily got rid of his wife, Tom opens a broker's shop in Boston and gradually becomes the richest man in town, extorting bonds, foreclosing mortgages and driving merchants to bankruptcy. Waxing old, however, and becoming a religious man, he plans to cheat the black man, i.e. Old Scratch, out of the conditions of their contract. But the "black giant" on a black horese comes for him anyway and "away they galloped in the midst of a thunder storm." Here, in the end, like all the way through, the unreliable narrator is not sure of any truth to the story, which remains "an authentic old legend" itself so that Stephen Vincent Benet (1898-1943) could draw from it much of his inspiration for his "The Devil and Daniel Webster" (to which he also wrote a sequel, "Daniel Webster and the Sea Serpent").

Here is an entirely different beginning, pointing to other differences between the two stories based on the same legend, but written in two different American historical contexts (Benet's was published in 1936, so over a hundred years after Irving's):

"It's a story they tell in the border country, where Massachusetts joins Vermont and New Hampshire.

Yes, Dan'l Webster's dead—or, at least, they buried him. But ev ery time there's a thunderstorm around Marshfield, they say you can hear his rolling voice in the hollows of the sky. And they say that if you go to his grave and speak loud and clear, Dan'l Webster—Dan'l Webster! the ground'll begin to shiver and the trees begin to shake. And after a while you'll hear a deep voice saying, Neighbor, how stands the Union? Then you better answer the union stands as she stood, rock-bottomed and copper-sheathed, one and indivisible, or he's liable to rear right out of the ground. At least, that's what I was told when I was a youngster."

So irony, tongue-in-cheek, unreliability, fiction and history mixed together again; only we are one hundred years later, so the progress from one story to the other may also be an indication of the progress in American democracy. In Irving's time, as democracy is unripe and not strong enough, the Devil appears as all to powerful and easily wins in the end; in Benet's twentieth-century full-fledged democracy—that also managed to prove its worth through a long and bloody civil war—you do not just sign a contract and then get what you think is due to you; you need to go through a trial, and where there is a trial there must be a judge (famous or infamous or both), a jury (made up of all sorts of persons, mostly infamous), an accuser (i.e. the Devil), a defendant, and an attorney. And where there is need for a lawyer, why not invite the greatest one in american history; and that, of course, is Daniel Webster. Which also requires that you place your story sometime before the middle of the 19th-century, as Webster died in 1852. So the early 1840s will do just nicely, as at the end you (the author) want to introduce some fortune telling announcing a death in 1848—among other things.

Moreover, as has been seen above, the setting will have to be that of New Hampshire or thereabouts, i.e. the cradle of American democracy (the first of the colonies to break away from Great Britain, the first of the US states to have its own constitution on Jan 5 1776, the state of the nation's first contest in the presidential primaries, and the state whose motto is "Live free or die"; consequently, the devil will have to be defeated and ridiculed.

So our new Faust—a good man this time—is Jabez Stone of Cross Corners, New Hampshire, "plagued with undeding bad luck"; no wonder he finds himself swearing that "this is enough to maked a man want to sell his soul to the devil," embodied here by a stranger also known as Mr. Scratch (not

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

just Old Scratch as with Irving). Wishing to get out of the deal after ten years (ten plus three additional ones that he bargained for in the meantime), Jabez Stone asks for a compromise (which Webster so much fought for, i.e. the compromise to stave off the sectionalism that threatened war between the North and the South in the 1840s), that Mr. Scratch will not agree to. In the trial Jabez Stone and Webster—his hired lawyer—win and the devil is humiliated: "And he hasn't been seen in the state of New Hampshire from that day to this."

The title character of our second story (who, obviously, is not Jabez Stone, the new American Faust) makes it necessary that we go back to the famous statesman in the previous century, in the decades preceeding the Civil War, i.e. Daniel Webster (1782, in New Hampshire, of course—1852). He was the most prominent conservative and a thoroughgoing elitist of his time, the 14th and the 19th US Secretary of State, member of the House of Representatives for ten years, senator from Massachusetts, with three attempts and failures to become President…, all in all,forty years in national politics, when he took part in 223 key US Supreme Court cases, negotiated international treatises, gave "the most eloquent speech ever delivered in Congress" (his reply to Hayne of South Carolina in 1830), and was considered the leading constitutional scholar of his generation. He ended his anti-Hayne speech with "Liberty and Union, now and for ever, one and inseparable." To match elements mentioned in the story, he was known to have been indulging in the passions and appetites of gambling and alcohol ("I never left a jug or a case half finished in my life.")

The Bener story also refers—as we have seen--, implicitly, to the compromise of 1850, when Webster gave his famous Seventh of March Speech, then fiercely attacked by the abolitionists. It was then that Webster was described (by journalist Horace Mann) as "a fallen star! Lucifer descending from Heaven…"(another devil therefore), or as "Ichabod" by John Greenleaf Whittier (the "inglorious one," see Samulel 4 in the Bible, plus our own paper on the subject in Hermeneutic Challenge…).

And so Benet has Satan conjure up the damned souls of twelve villains from American history to serve as a jury in the case of Satan vs. Jabez Stone, with Danile Webster as an attorney for Stone and Judge John Hathorne (1641-1717) presiding. One cannot help noting that this more recent devil (in contrast with Irving's dark, ugly and frightening one) is polite, refined, and a "soft-spoken dark-dressed stranger" who drove up in "a handsome buggy." As to the jury, it includes: Thomas Morton (b. 1578), a rival of the Plymouth Pilgrims, who founded the settlement of Merry Mount and came to be described as the "Lord of Misrule" and maintained a "School of Atheism" (in Puritanic colonies!); the Indian Chief Metacomet, better known as King Philip and the war of 1675-78(his head was displayed on a pike outside of Fort Plymouth for two decades); Pirate Edward Teach (b. in Bristol in 1680), a privateer and pirate, killed and beheaded in 1718; Simon Girty (1741-1818), a loyalist, turncoat and renegade; Walter Butler (b. 1747), another loyalist killed in 1781 and scalped by the Oneidas; and Reverend John Smeet, an imaginary character, plus five unnamed jurors. As for Judge Hathorne (great-great-grandfather of Nathaniel Hawthorne), he remained in history for the 1692 witch trials that he conducted sadistically and cynically (see also, among others, Arthur Miller's The Crucible).

Defendant Jabez Stone and Daniel Webster win, but the story does not end before Mr. Scratch offers to tell Webster's fortune in his palm (future-in-the past, as it were): his failure to ever become president, the death of his two sons in battle (Webster had five children, of whom Daniel Fletcher, a Union colonel, died at 44—1862—in the Battle of Bull Run, and Edward, a major, had died at 28—1848—in the Mexican American War), that after his 1850 speech "some will call /him/ Ichabod" (see supra), and that the US will remain united after all.

And thus Stephen Vincent Benet re-creates for his twentieth-century audiences (he adapted the story into a folk opera, "Scratch," in 1938, and collaborated in the writing of a screenplay adaptation in 1941, "All That Money Can Buy," followed in 2001 by another movie, "Shortcut to Happiness") a

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

historical-legendary-fictional character who, besides his accomplishments in 19-th-century American politics, also talks Latin to his farm hands or wrestles with his ram Goliath (for whose merciless horns he prepared Mr. Scratch in the end), and has two horses for his carriage called Constitution and Constellation; but, above all, in the trial, he gives a great speech about how wonderful it is to be human and an American and talked "about things that make a country a country, a man a man," or about "the failures and the endless journey of mankind," so one jury member can justly say that "even the damned may salute the eloquence of Mr. Webster.

No wonder then that the Devil is defeated in this American Faust story, an echo of the previous one where the Faust becomes some kind of devil himself (whereas Daniel Webster is more than a devil); the Faustian model—a deal with the devil in order to gain knowledge and wealth—is reduced to the gaining of money. The evolution is from a horrible character and a wretched man (Tom Walker), who is happy when his wicked wife is gone, to an unlucky good man (Jabez Stone) with a decent wife and children. And there is a parallel metamorphosis in the devil—from dark, ugly, and frightening to a soft-spoken stranger in a handsome buggy. The two American Fausts and the two American devils—i.e. the purely legendary characters—are both eclipsed in the reader's mind by the real historical character of Daniel Webster. In this perspective, the gaining of knowledge that both authors ignore seems to be compensated for by the democratic pragmatism of the new world: rather than succumbing to the devil, the new Fausts either identify with him or reduce him to ridicule. As the second story makes quite clear, Scratch has been present at all the worst events in American history; still, all Americans, like "the good people of Boston" in the first story, "had been so much accustomed to witches and goblins and tricks of the devil in all kinds of shapes from the first settlement of the colony, that they were not so much horror struck as might have been expected…" from Europeans, for instance (who had created all these before the Americans even came into being).

BIBLIOGRAPHY

Bartlett, Irving H., Daniel Webster (1978) online edition;
Daniel Webster Estate, http://www.danielwebsterestate.org;
Faust full text, English translation from Project Gutenberg in a modern design;
Faust in Encyclopaedia Britannica, 11th edition (Cambridge, CUP);
Irving, Washington (1824), "The Devil and Tom Walker," http://en.wikipedia.org/w/index.php?;
Killing time without injuring eternity… analysis of "The Devil and Tom Walker" website;
Laan, J. M. van der et al., (ed.), The Faustian Century: German Literature and Culture in the Age of Luther and Faustus (Camden House, 2013);
Marlowe, Christopher, Doctor Faustus, ed. Sylvan Barnet (Signet Classics, 1969);
Pirates: William Kidd web pages; and Online Encyclopedia…;
Ruickbie, Leo, Faustus: The Life and Times of a Renaissance Magician (The History Press, 2009);
Stephen Vincent Benet at the Internet Speculative Fiction Database, http://www.isfdb.org/cgi-bin/fg.cgi...
The Devil and Daniel Webster at the Internet Movie Database, http://www.imdb.com/title...
The Devil and Daniel Webster web pages;
The Norton Anthology of American Literature, I-II, ed. by Nina Baym et al. (New York and London: W.W. Norton & Company, 1989/1985/1979);
The Tragical History of Doctor Faustus, 1616 quarto online;
Washington Irving, "The Devil and Tom Walker" Short Story at About.com Classic Literature;
Zacks, Richard, The Pirate Hunter. The True Story of Captain Kidd, http://books.google.com.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE JOY OR THE FEAR OF READING DURING THE LITERATURE COURSE

Olga Kaiter

Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanţa

Abstract:Reading is today a basic qualification in order to take part in cultural life, because without owning this elementary skill, access to the various areas of everyday life becomes impossible. Through reading, the individual acquires a lot of knowledge, which will support him in his numerous professional approaches. At the same time, reading, besides its function of satisfying the need for fun / amusement (Unterhaltungsnotwendigkeit), contributes to the development of the personality of the reader. By transmitting the amount of knowledge, skills and thoughts, values and experiences of other people, literature has an important function within the formation and the development of the individual.Considering these fundamental aspects, this study aims at presenting some of the important objectives of the literature course, as well as some ways to stimulate the motivation for reading and developing the competence to read a text. Increasing motivation and interest in reading contributes to an easier understanding of the text and also to the creation of an automatism in the reading process. But, in the opposite direction, a great reading ability influences the reader's motivation for that specific text.

Keywords: joy of reading, fear of reading, literature course, culture, reading stimulation and motivation

Heute bildet das Lesen eine wichtige Basisqualifikation für die Teilnahme am gesellschaftlichen und kulturellen Leben, denn ohne diese elementare Fähigkeit ist der Zugang zu verschiedenen Lebensbereichen nicht möglich. Lesen ist eine der Grundfähigkeiten, die den Menschen unterstützt, neue Informationen, neues Wissen zu erwerben. Gleichzeitig muss man berücksichtigen, dass Lesen neben der Befriedigung von Unterhaltungsbedürfnissen und der Lebensbewältigung auch der Persönlichkeitsentfaltung dient. Durch die Vermittlung von Erkenntnissen, Fertigkeiten und Gedanken, Werten oder Erfahrungen anderer Menschen hat die Literatur eine Bildungsfunktion. Wenn man gern liest, so kann man sich dieses Wissen aus der Vergangenheit aneignen und in den Besitz von vielen nützlichen Informationen kommen. Dieses Wissen kann den Menschen erziehen und entwickeln.

Dabei kommt dem Literaturunterricht eine wichtige Aufgabe zu, denn im Literaturunterricht wird die Literatur zum Lerngegenstand. Die Lernenden lesen und bekommen dadurch zahlreiche Literaturkenntnisse, die ihre Fähigkeiten entwickeln und zugleich eine erzieherische Wirkung auf sie haben. Man geht davon aus, dass die Literatur die Lernenden bei der Herausbildung ihrer Identität unterstützen kann. Lesen ist wichtig für alle Lesergruppen, egal ob sie Jugendliche oder Erwachsene sind. Durch den Kontakt mit der Literatur entwickelt sich die Persönlichkeit des

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Lesers und auf diese Weise lernt dieser, wie er sich in der Gesellschaft besser zurechtfinden kann.
Eine aktive Beschäftigung mit den Zielaspekten von Literaturunterricht hatten die Autoren Petra Büker (2003, 130), Swantje Ehlers (2003, 22-23), Ortwin Beisbart und Dieter Marenbach (1997, 181 f). Diese haben einige wichtige Ziele des Literaturunterrichts genannt, die im Folgenden erwähnt werden:
• Der Literaturunterricht schafft Zugänge zu Literatur und das ermöglicht das Kennenlernen einer Vielfalt von Literaturaspekten;
• Der Literaturunterricht befähigt den kritischen Umgang mit Literatur und lassen Wirkungsabsichten von Literatur erkennen;
• Der Literaturunterricht befähigt zu Auswahlentscheidungen, insbesondere relevant im Hinblick auf das Freizeitverhalten: eigene Unterhaltungs-, Genuss- und Informationsbedürfnisse kennen und sie zu befriedigen wissen;
• Der Literaturunterricht ermöglicht die Teilnahme am Auskennen im literarischen Leben als einem Kulturbereich in unserer Gesellschaft;
• Der Literaturunterricht befähigt zur Kommunikation über Literatur;
• Der Literaturunterricht führt zur Texterschließungkompetenz, weckt die Fähigkeit zum Umgang mit Texten: Texte verstehen, sie auf ihre Struktur und Eigenschaften hin analysieren, ihnen Informationen entnehmen, sie interpretieren;
• Der Literaturunterricht bietet die Möglichkeit an, dass die Leser die Lesefähigkeit, - techniken, - strategien erwerben;
• Im Literaturunterricht erwerben die Leser literarische und literaturgeschichtliche Kenntnisse insbesondere über die Textgattungen;
• Der Literaturunterricht trägt zum Aufbau einer stabilen Lesemotivation bei, indem er Leseinteresse und Lesefreude weckt;
• Der Literaturunterricht fördert die Imagination und das kreative Denken;
• Der Literaturunterricht führt zur literarisch-ästhetischen Bildung der Leser, er weckt den Sinn für Schönes, Künstlerisches, für die besondere und bewusste sprachliche Gestaltung literatur-ästhetischer Texte;
• Die Literatur wird zu einer Hilfe, zur Anregung für Identitätsfindung, Selbstverstehen, Fremdverstehen, Auseinandersetzung mit antropologischen Grundfragen (z.B. Leben und Tod) zur Verarbeitung von eigenen Erfahrungen.
In den letzten Jahren hat man jedoch festgestellt, dass Lesen nicht etwas natürlich Gegebenes sei, sondern eine echte Kulturleistung darstelle, die nicht von allen und in gleichem Maβ erbracht werden könne. Anstelle einer Zunahme des Leseinteresses, kann man eine Zunahme der eingeschränkten Lesefähigkeit bemerken, die dem Betroffenen nicht mehr ermöglicht, gleichberechtigt am gesellschaftlichen und kulturellen Leben teilzunehmen. Trotz dieser Feststellungen und Befürchtungen, kann man die entscheidende Rolle des Lesens im Bildungsprozess nicht verleugnen. Repräsentative Studien haben die hervorragende Bedeutung des Lesens für die geistige Erziehung und die allgemeine Leistungsfähigkeit von Kindern und Jugendlichen nachgewiesen. Vielleser lesen schneller und merken sich leichter inhaltliche Informationen, sie haben einen größeren aktiven Wortschatz, sie sind gewandtere Aufsatzschreiber und ihre Leistungen sind auch in anderen Bereichen viel besser.
Im Literaturunterricht ist die Entwicklung von Lesefertigkeit der Lernenden mit Hilfe bestimmter Strategien ein wichtiges Ziel. Das bedeutet, man verfolgt, mit verschiedenen methodischen Verfahren, die Entwicklung und die Verbesserung der grundlegenden Fähigkeit

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

der Lernenden, deutsche Texte zu lesen, zu verstehen, zu nutzen und über sie zu reflektieren, um eigene Ziele zu erreichen und am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. In diesem Fall sprechen wir über die Verbesserung der Textverarbeitungsstrategien. Denken wir nur an die Ziele und Möglichkeiten der Vorentlastung eines Textes. Die vorbereitenden Aufgaben vor dem Lesen eines Textes aktivieren die Vorkenntnisse des Lerners, klären den Kontext und motivieren den Leser zum Lesen des Textes, er wird neugierig über den Inhalt des Textes. Ein farbiges Bild, Zeichnungen, konkrete Gegenstände, ein Assoziogramm, ein passendes Unterrichtsgespräch zum Textinhalt können weitgehend das Verstehen des Textes erleichtern. Vorgegebene Rasterpunkte, Tabellen, Schlüsselwörter, Diagramme, Statistiken können von dem Lerner ergänzt werden. Auch eine vorangestellte, vereinfachte Fassung des Textes (Zubringertext) kann das Verständnis des Textes entlasten. Auch die Aufgaben während des Lesens des Textes können den Leser zum Lesen motivieren, wenn sie kompetent gestellt werden. Die richtige Reihenfolge von Textabschnitten finden, eine Überschrift zu einem Text oder zu Textabschnitten finden, einen Raster mit Informationen aus dem Text ergänzen, Fragen zum Text beantworten, spornen immer zum Textverstehen an. Es werden im Prinzip nur Lösungen verlangt, bei denen gesichert ist, dass sie der Leser nach sorgfältiger Textarbeit zu finden imstande ist. Wenn die Aufgabenstellungen den Leser überfordern, entfernt er sich von dem Text und die Lesemotivation geht schnell zurück. Genauso wichtig sind auch die Aufgaben nach dem Lesen eines Textes. Die Vielfalt der Aufgaben nach dem Lesen soll den Leser zur Diskussion in der zu erlernenden Sprache anregen. Gerade bei Themen, die jeden angehen und interessieren müssen, lassen sich leicht unterschiedliche Meinungen feststellen. Oft bemerkt man, dass die Auffassungen des Textautors nicht mit denen des Lesers übereinstimmen. Durch die Fragen und die Gespräche zum Text hat der Leser die Chance seine Kenntnisse zu verbreitern und zu vertiefen und damit wird ein wichtiges Ziel des Literaturunterrichts erreicht.

Aber was heiβt Lesen und Verstehen eines Textes? Was soll verstanden werden? Welche Voraussetzungen braucht der Leser, um einen Text zu verstehen? Was passiert im Leseprozess?

Lesen ist ein interaktiver Prozess, bei dem der Leser mit den eigenen Erwartungen, Einstellungen und Vorerfahrungen auf Signale des Textes reagiert. (Westhof, Gerard, 1997, S. 85) Während des Lesens ordnet der Leser einzelne Informationen eines Textes in Zusammenhänge ein, die weiterhin dem Leser einen Sinn vermitteln. Das kann ein Geschehen, eine soziale Situation oder die Absicht des Autors, die oft nicht direkt ausgedrückt ist. Für die Bildung der Zusammenhänge sind nicht nur der Inhalt des Textes, die Erzählperspektive und die Erzählabsicht zu beachten, sondern auch die Leseerfahrungen und die Weltsicht des Lesers, sein Vorwissen, oft seine Vorurteile, die zu Missverständnissen führen können. Die Reaktion des Lesers auf den Text beweist in welchem Maβ er die zugrundeliegenden Zusammenhänge wahrgenommen hat und besonders wie er das Gelesene verstanden hat. Seine eigenen Deutungen sind auch das Ergebnis seiner Subjektivität und Emotionalität. Theoretisch stimmt das alles. Aber wie kann man praktisch diese Phase erreichen, solange man kein Interesse oder keine Lust auf Lesen hat? In diesem Punkt wird die Förderung der Lesemotivation zu einer wichtigen Voraussetzung. Nur wenn der Leser Texte und Bücher motiviert liest und Spaβ am Lesen findet, können diese Anforderungen erreicht werden. Leseinteresse und Lesefreude auszubilden ist kein leichter Weg. Frei, kreativ und selbsthandelnd mit verschiedenen Texten umzugehen, ist das wichtigste Ziel des Literaturunterrichts.

Zwischen der Lesemotivation und der Lesekompetenz gibt es einen signifikanten Zusammenhang, denn eine ausgeprägte Lesemotivation ist eine Ursache für eine gute Lesekompetenz. Wenn Leseinteresse und Lesefreude vorhanden sind, wird ein Leser von sich

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

aus lesen und durch das wiederholte Lesen wird sich seine Lesefähigkeit verbessern, damit auch seine Lesekompetenz. Der Leser erwirbt neues Wissen, er eignet sich neuen Wortschatz an, erkennt leichter Wörter und dadurch verbessern sich seine Leseflüssigkeit und Lesegeschwindigkeit. Die Steigerung der Lesemotivation führt zu einem leichteren Verstehen der Texte und zu einer Automatisierung des Lesens. Aber auch umgekehrt beeinflusst eine hohe Lesekompetenz die Lesemotivation des Lerners. Wer gut und gerne liest, wird mehr und häufiger lesen. Aber Lerner, die Schwierigkeiten beim Erlernen des Lesens haben, sind kaum motiviert einen Text weiterzulesen. Folglich bleiben die wenig lesemotivierten Lerner im Vergleich zu den viellesenden Lernern oft auf einem niedrigeren Niveau der Lesekompetenz zurück. In diesem Fall hat der Lehrer die wichtige Aufgabe, die Lesefähigkeiten und – fertigkeiten auch die Lesemotivation der Leser auszubilden. Dabei wird das Kennenlernen der grundlegenden Prinzipien zur Förderung der Lesemotivation zu einer Notwendigkeit.

Zweifellos muss Lesen für den Leser sinnvoll sein. Der Leser liest, wenn das Lesen, der Text für ihn sinnvoll ist und ihm „etwas Neues bringt". Wenn man die Lesemotivation des Lesers wirklich fördern möchte, müssten die Lesestoffe und die dazu gehörenden Aufgaben aus der Perspektive des Lesers sinnvoll, relevant sein, seinem Interessebereich entsprechen.

Man darf nicht versehen, dass das Lesen bzw. die Lesestoffe ein Teil der Identitätsarbeit sind.

Deshalb sollten die Lesestoffe, die Lese-und Schreibaufgaben für die Leser mit ihren subjektiven Identitätsentwürfen möglichst vereinbar sein. Aus diesem Prinzip leiten sich die Anforderungen von Geschlechtersensibilität, die Berücksichtigung von sozio-kulturellen Kontexten und des Alters der Lesers ab. Was die Geschlechtsspezifik betrifft, kann man bei den Mädchen eine gewisse Veränderung feststellen, im Sinne, dass sie in viel stärkerem Maβe als früher „Jungenliteratur"liest, das heiβt Abenteuerromane, Detektivromane und Science Fiktion Literatur während die Jungen ausgesprochene „Mädchenliteratur" aus verschiedenen Gründen vermeiden. Auβerdem ist es vom Lehrer bei der Auswahl der Lesetexte zu berücksichtigen, dass bestimmte Bereiche wie Technik, Sport, Hobbys von den Mädchen wenig geschätzt werden und folglich ihnen wenig Interesse wecken.

Die Förderung der Lesemotivation ist ein Prozess, der in Stufen zu verwirklichen ist. Im ersten Schritt sollte man die individuelle Lesepraxis des Lesers identifizieren, d.h. die schon vorhandenen Lesekompetenzen. In dem zweiten Schritt sind die Erfahrungen des Lesers mit Schriftlichkeit auszubauen und zu erweitern. Die Dauer dieser Stufen kann nicht genau bestimmt werden, da die Leser unterschiedlich sind. Hier denkt man an Alter, Geschlecht, Ausbildung, Leseerfahrung usw.

Die Lesegewohnheiten und Leseinteressen der Leser sind als für sie funktional anzuerkennen.

Die Berücksichtigung der individuellen Lesepraxis der Leser bedeutet, dass ihre Zuschreibungen und Gewohnheiten ernst genommen und anerkannt werden. Wenn man weiβ, wo die Leser mit dem Lesen sind, welche Lesepraxis sie haben, kann man sie weiterführen und mit ihnen neue Möglichkeiten für ihr schriftbezogenes Handeln finden.

Die Schrift begegnet uns in unterschiedlichsten Medien und Textgattungen. Es ist kein Geheimnis mehr, dass das Lesen nicht an ein bestimmtes Medium gebunden ist. Der Fortschritt der Technik stellt uns eine medienspezifische Literatur zur Verfügung und dann denken wir an die Rolle des Hörfunks, des Fernsehens, des Computers und der anderen Medien im Leben und Kultur der Menschen. Eine Förderung der Lesemotivation integriert alle Lesemedien und Lesestoffe des Alltags. Alles was zur Tageswirklichkeit gehört, steigert das Interesse der Leser. Die deutsche gegenwärtige Literatur bietet eine Vielfalt von Inhalten, Gattungen und Formen, so dass der Lehrer den Lesestoff zielorientiert auswählen kann, je nach den Interessen und

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Aktualität des Themas. Neben den weiterhin beliebten Werken der deutschen Klassiker, sind heute, zum Beispiel, viele Bücher erschienen, in denen die menschlichen Probleme dargestellt werden. Themen wie: Freundschaft, Jugendkultur, Frieden, Umweltschutz, Weltall, Krankheit, Krieg, Tod usw. finden immer Zugang zu den Lesern. Hauptsache ist es zu wissen, was für jedes Alter angemessen ist.

Die Literatur bietet dem Leser die Perspektive des Vergleichs von literarischen Gattungen in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Ausgehend von den heute beliebten und bekannten Textsorten, kann der Leser aufgrund des Vergleichs Entwicklungslinien und gattungsspezifische Funktionen feststellen. Ein Beispiel dafür kann die Fabel sein. Sie gilt noch immer als eine gern gelesene Textsorte. Wenn man die Entwicklung dieser Tierdichtung betrachtet, so kann man feststellen, dass sie in der Antike und im Mittelalter keine selbständige Gattung war. In der griechischen Literatur gab es für sie die Begriffe mythos und logos und im Mittelalter bîspel. Erst mit dem 18. Jahrhundert hat man die Bezeichnung Fabel als Gattungsbezeichnung für diese spezielle Form der Erzählung verwendet, in der die Tiere handelnde Gestalten mit menschlichen Eigenschaften sind. Auch bei den Autoren der Fabeln bemerkt man unterschiedliche Darstellungsmerkmale. Das Lesen von Fabeln vermittelt dem Leser Merkmale über ihren Textaufbau, über ihre belehrende Funktion und noch wichtiger über ihre geschichtliche Kontinuität.

Ein anderer erwähnenswerter Aspekt betrifft die Binnendifferenzierung, die in einer heterogenen Klasse beachtet werden muss. So können die Lesetexte und die dazu gehörenden Aufgaben von sozialen, methodischen, medialen und thematisch-intentionalen Kriterien ausgewählt werden. Bei gemeinsamer Textlektüre kann der Lehrer unter dem Aspekt der Quantität die Länge des Lesetextes oder der Textabschnitte und die Anzahl der Aufgaben bestimmen. Unter dem Aspekt der Qualität kann er zwischen einfacheren bzw. schwierigeren Lesetexten, Leseabschnitten und Aufgabenstellungen wählen. Bei den Lesern gibt es immer auch eine Vorliebe für bestimmte literarische Gattungen, einige ziehen Prosatexte vor, andere neigen zur Lektüre von Gedichten und vielleicht wenige zeigen noch Interesse an Dramen. Wesentlich dafür ist die Vorbereitung der Leser auf die Bewältigung immer längerer und komplexerer Gattungen.

Auβerdem wird das Lesen über eigenes Schreiben möglich. Lesen und Schreiben sind voneinander abhängig. Durch eigenes Schreiben lernt man die Struktur der Texte kennen und die Regeln der schriftlichen Kommunikation anzuwenden, eine Tatsache, die nicht vernachlässigt werden darf. Die literarischen Texte bieten zahlreiche Sprech-und Schreibanlässe an, sie fördern die eigene Textproduktion im Anschluss an die Textrezeption sowie die Reflexion über Sprache. Somit regen sie zum kreativen Schaffen an, zur Selbsttätigkeit und Handlungsrelevanz, indem sie viele Möglichkeiten für einen projektorientierten Unterricht anbieten. Ergänzen, Verändern, Vertonen, Spielen von Texten, Verfassen eigener Texte, Suchen, Raten, Ausfüllen, Ausmalen sind nur einige von den zahlreichen Tätigkeiten, die zu aktiver Beteiligung der Leser im Unterricht motivieren.

Die Beschäftigung mit literarischen Texten vermittelt notwendige Einsichten in das literarische Leben und in den Literaturbetrieb. Ein Bücherei- oder Verlagsbesuch, ein Gespräch mit einem Autor oder eine Autorenlesung, die Rezension eines Buchs sind Möglichkeiten, die Kenntnisse über die Bereiche der Produktion, Distribution, Rezension und Konsumation vermitteln und gleichzeitig zum Prozess des Lesens motivieren.

Im Literaturunterricht beabsichtigt man oft den bewussten und kritischen Umgang mit Literatur zu erreichen. Eine Voraussetzung dafür ist die permanente Reflexion über die Vorgänge der Rezeption, über die Wirkungen von Literatur, über die Leseinteressen und literrarische Wertung.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Erfolgreiche Wege bleiben in diesem Sinne die mindergewertete Massenliteratur, bzw. die Comics und die Romane als Taschenbuch, aber auch die klassischen Beispiele oder die heutigen Bestsellern.

Die Lesemotivation ist Thema und Aufgabe aller Unterrichtsgegenstände. Die Förderung der Lesemotivation ist fachübergreifend. Alle Lehrer, nicht nur die Deutschlehrer sind gleichzeitig auch Lese-und Sprachdidaktiker, die aktiv an der Förderung der Lesemotivation der Lerner teilnehmen sollten.Denn für eine literarische Erziehung ist die Lesemotivation ein richtiger Grundbaustein.

BIBLIOGRAPHY

BEISBART, Ortwinund MARENBACH, Dieter(1997): *Einführung in die Didaktik der deutschen Sprache und Literatur*. 7., mehrfach überarb. und erg. Aufl. Donauwörth.

BIMMEL, Peter(1990): „Wegweiser im Dschungel der Texte. Lesestrategien und Textkonnektoren“. In: *Fremdsprache Deutsch*. Heft 2/1990.

BÜKER, Petra(2002): „Literarisches Lernen in der Primar- und Orientierungsstufe“. In: Bogdal, Klaus Michael und Korte, Hermann (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturdidaktik*, München.

CHRISTMANN, Ursula(2010): „Lesepsychologie“. In: Michael Kämper van den Bogart, Kaspar H. Spinner (Hrsg.): *Lese-und Literaturunterricht I. (Handbuchreihe: Deutschunterricht in Theorie und Praxis)*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.

EHLERS, Swantje(1992): *Lesen als Verstehen. Zum Verstehen fremdsprachlicher literarischer Texte und zu ihrer Didaktik*. München: Langenscheidt Verlag.

EHLERS, Swantje(1996): *Lesen als Verstehen*. Berlin: Langenscheidt Verlag.
Förderung der Lesemotivation pubshop.bmbf.gv.at/download.aspx? id=333

KAST, Bernd(1984): *Literatur im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. München: Goethe-Institut.

KAST, Bernd(1994): „Literatur im Anfängerunterricht“. In: *Fremdsprache Deutsch*, H. 11 / 1994, München: Klett Edition Deutsch.

NEUNER, Gerhard u.a.(1981): *Übungstypologie zum kommunikativen Deutschunterricht*, Berlin/München: Langenscheidt Verlag.

NEUNER, Gerhard, HUNFELD, Hans (1997): *Methoden des fremdsprachlichen Deutschunterrichts. Eine Einführung*. Berlin: Langenscheidt Verlag.

WESTHOFF, Gerard(1997): *Fertigkeit Lesen*. Berlin u.a.: Langenscheidt (Fernstudien 17).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Wege zur Förderung von Lesemotivation, https://zlwe.files.wordpress.com/.../noky-handreichung-lesefreude

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

JOSEPH CONRAD'S HEART OF DARKNESS

Clementina Alexandra Mihăilescu

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:The purpose of the paper is to depict Conrad's main concern with character while tracing the life of a man in such a way as to illuminate the innermost recesses of his soul. For such an approach to be successfully promoted Soja's Thirdspacing based on the Firstspace of object, Secondspace of thought and Thirdspace of experience will be turned to good account. In spite of the darkness from the end of the novel which is no more defined then at the beginning of the narrative, this darkness continues to exist as something subconscious, mysterious, ambiguous, impenetrable and the only form of enlightment cognitively explained by us concerns the price of understanding its secrets which amounts to the wisdom acquired by the narator, on the one hand and the soul –madness of the second character, Kurts, on the other.

Keywords: Conrad, Soja, Thirdspacing, Heart of Darkness, Marlow, Kurts

Conrad has been regarded as "the first important modern novelist in English" (112) by David Daiches because of his metaphysical vision which distinguishes itself through the significance of the world he creates which is different from the public significance of the world created by XVIIIth and XIXth century novelists due to the "existentialist crisis" (14) implanted into his novels. The obscurity, vagueness and ambiguity of the first person narration, overcharged with the mystical and mythical connotations, has made us turn to good account a cognitive approach in order to depict and interpret Conrad's unusual African experience.

For the meaning of Conrad's novella to be properly tackled, a short presentation of its subject-matter would be relevant. Following closely Conrad's own frustrating experience in the Congo, the novella depicts the sea voyage undertaken by Marlow, a sea captain of the Nellie, a cruising yawl, towards the remotest part of the Congo.

Through the influence of his well-off aunt, Marlow got appointed "skipper of a river boat" (39) that was to take him to the heart of the dark continent, very much alike Conrad himself. Unlike Conrad, Marlow was rather sceptical from the very beginning and this could be noticed in his hesitating suspicious manner of tackling the Congo issues in Brussels.

The story depicts Marlow's journey from London via Brussels, to the dark Congo and the "Inner Station" in search of Mr Kurtz, an idealist who had contemplated to bring civilization to Africa, only to be finally drawn into its savagery and declare, in his dying outcry "The horror! The horror". Whereas Conrad returned ill and with an intense sense of failure obviously without having encountered any magnificently ill-doer Kurtz-like figure, Marlow, as the captain of the boat, took very seriously the responsibility of rescuing Kurtz who died on his boat. Moreover, once returned to London, he has to report Kurtz's death to his fiancée, choosing to tell her a lie

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

over the "revelation" of the moral anguish he has experienced during the last minutes of the agent's agony. Being asked by her what Kurtz's last words were, he claims that "the last word he spoke was – your name" (79).

Mention is also to be made of the fact that the story contains a second story recounted by Marlow, on a ship in a London port, to an audience consisting of a Lawyer, an Accountant and a Director of Companies.

Malcolm Bradbury in "The Modern British Novel" approaches Marlow as "not just the experiencer of the tale, but its constructor, interpreter, investigator, decoder, an intruded presence between tale and reader" (129). Marlow even upholds his own view of the story when he says that "the meaning of an episode is not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of those misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine" (31).

The last syntagm "the spectral illumination of moonshine" suggests that the metaphysical aspect arises at the level of an image, offering us "a lesson of anthological amplification" (Bachelard, 244). The novelty of the image and its amplification through references to Marlow's experiences into the nature of darkness are meant to show that space is nothing but "a horrible outside-inside" (Bachelard, 244). Hence, the ambiguity associated with it.

Before pointing out the "horrible outside-inside" of Kurtz's unuttered words and intensions, his fears of having no hiding inner place to take refuge or no outer space to run to, Conrad's gradual evocation of the physical background, with his focus on the details of dangers and difficulties, will be analysed via Soja's cognitive theory.

Soja's "Thirdspace" described by him as an encouraging manner of thinking differently about the "inherent spatiality of human life" (1) is based on the awareness that "we have always been intrinsically spatial being active participants in the social construction of our embracing collectively created spatialities" (1). Greatly indebted to Henri Lefebvre, Soja is concerned with exploring the "limitless dimensions of our social spatiality" and with unifying "historicality, sociality and spatiality" as a way of "threading through the complexities of the modern world" (6).

Interestingly, Soja's has exemplified how life-stories are as significantly spatial as they are temporal and social, turning to good account his triple awareness of the connections between space, time and social being. Soja's central argument is based on the "ontological, epistemological and theoretical rebalancing of spatiality, historicality and sociality as all-embracing dimensions of human life" (10). His method called "Thirding-as-Othering" (10) is a rather "dialectically reasoning mode" (10) of relating "spatiality, historicality and sociality" (10).

Soja describes the spatiality of human life as a Firstspace perspective focused on things, as Secondspace conceived "in ideas, in representations of human spatiality in mental or cognitive forms" (10), whereas "the exploration of Thirdspace can be described in terms of a journey to 'real-and-imagined' places" (10), creatively inquiring into the "connected spatialities of race, class and gender" (10).

The inquiry into the "connected spatialities of race, class and gender" is also an important issue of investigation for Conrad himself, and, by extension, for Marlow, his alter-ego. Foucault himself has filled Thirdspaces with the "trialectics of space, knowledge and power", issues that prove to have represented the basis of Kurtz's philosophy of life.

Since knowledge is assumed to be more easily absorbed by the historical imagination of all those concerned with the Congo as "things" and "thoughts", we will closely identify them in Conrad's narrative and comment upon them in relation to Soja's Firstspace of objects and

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Secondspace of thoughts (ideas). Very much like Hayden White who "unconsciously subordinated spatiality to history", Conrad is also concerned with the history of the Belgians' first expedition to the Congo when they established trading stations and administration centres, proving that "the Congo natives were susceptible of civilization and that the Congo basin was rich enough to repay exploitation" (12).

However, Conrad's personal experience in the Congo revealed him how "the vilest scramble for loot" has disfigured "the history of human conscience and geographical exploration" (12). Marlow's concern for details brings into bold relief sand-banks, marshes, forests, woods (30), snakes, birds (31), hillsides, groves (58), trunks, branches, leaves, boughs, festoons (61), stations, hovel (67), steamboat, shoal, bushes (79), ivory (85), ivory (95), knobs (96), rust, fillings, nuts, bolts, spanners, hammers, ratchet-drills (111).

Paying attention to "the surface reality" (17) while struggling to keep the ship afloat and to get it upriver saves Marlow from "reverting to savagery" (17), claims Paul O'Prey in his Introduction to "Heart of Darkness". The description of things, of details of sensation and action also reveals Marlow's inner thoughts. A first clue regarding the close connection between the Firstspace of objects and the Secondspace of thoughts, of inner truths is surfaced in the following quotation: "When you have to attend to things of that sort, to the mere incidents of the surface, the reality – the reality, the reality, I tell you – fades. The inner truth is hidden – luckily, luckily. But I felt it all the same" (21).

Several critics have regarded the journey depicted in the novel as "a journey into Marlow's subconscious", or, like Albert J. Guerard, "as a psychological-anthropological 'night journey'", "involving profound spiritual change in the voyager" (15). In its classical form the journey is a descent into the earth, followed by a return to light (in Conrad, 15).

Closely related to such assumptions is the thought entertained by Marlow regarding the atmosphere of the journey: "Going up that river was like going back to beginnings, when vegetation … and the big trees were kings" (15). "Going back to beginnings" can be tackled from a twofold temporal and spatial perspective. Spatially speaking, it resembles "a descent into the earth, followed by a return to light" (Guerard in Conrad, 15). Soja's preoccupations with spaces that "difference makes" (11), through reconceptualizations of the frontiers of Thirdspace, have also covered "the connected spatialities of race, class and gender".

Bell Hook's essay "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness" commented upon in Soja's contribution focused on Thirdspace, contains reconsiderations on "the lived spaces of representation as potentially nurturing places of resistance, real-and-imagined, material-and-metaphorical meeting grounds for struggles over all forms of oppression" (12), where they are encountered.

Critics have generally paid little attention to Conrad's natives, to their marginal position and to their social, political, historical "marginality as a space of radical openness" (12). Soja's Secondspace of thought and Thirdspace of experience will be employed as entries to decoding and investigating the natives depicted in the novel, their behaviour and the jungle as "the lived space", as a potentially "nurturing place of resistance" (12).

Bachelard's dialectics of "outside-inside" (238) will be also turned into account through a series of images meant to direct the readers' thoughts towards the positive and the negative aspects of marginal existence. The dialectics of the "outside-inside" is more or less consciously employed by Conrad while he contemplates his characters, mostly his natives. Their physical background (the jungle) being full of superstitions, of "incomprehensible mystery" (Conrad, 19) is still rooted in an "implicit geometry … which spaces out" (Bachelard, 239) both the narrator's

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

and the readers' thinking.

Conrad lessons us into understanding such a physical space as "the space of shadows" in Henri Michaux's terminology (in Bachelard, 244). Michaux opines that "the horrible outside-inside" is the true genuine space. The further claims that some "shadows straining themselves for the last time, make a hopeless effort 'to keep them joint'", adding that "they didn't get on well" (244 – our transl).

From the page 77 onwards, Conrad attempts to orchestrate in an extremely original manner the "outside-inside" dialectical association and to keep the two adverbs joint. Due to the thick fog, the jungle of both banks looked quite impenetrable to Marlow, while he was sailing down the Congo river towards Kurtz's Inner Station. This outside "impenetrable" appearance further enhanced by "the river-side bushes" that "were certainly very thick" was doubled by "the undergrowth behind" that "was penerable" (77). The last syntagm is a clear clue regarding the "outside" dimension of the landscape, further associated with the fact that "eyes were in it, eyes that had seen us" (77).

In spite of the danger of being attacked, Marlow suddenly realized that the idea of attack was "inconceivable" due to the "nature of the noise – of the cries" (78) they had heard. "Unexpected, wild, and violent as they had been, they had given me an irresistible impression of sorrow" … "The action was very far from being aggressive – it was not even defensive, in the usual sense it was undertaken under the stress of desperation, and in its essence was purely protective" (78).

The "outside-inside" dialects suits Hook's approach to the "margin as a space of radical openness" as "a place of resistance", as "ground for struggles over all forms of oppression" (in Soja, 12). After a short period of perfect silence, Marlow and the rest of crew "were being shot at" with arrows by the natives forcing them "to close the shutter on the land-side" (81). There followed rifle reports from the ship, and "the tumult of angry and warlike yells" from the shore accompanied by "a tremulous and prolonged wail of mournful fear and utter despair as may be imagined to follow the flight of the last hope from the earth", "a great commotion in the bush" and the cease of "the shower of arrows" (82).

The "outside-inside" dialectics conveniently applied by us as a methodological grid to depict the blend of morality and adventure in Conrad's novella has led us towards the concept of "restraint" (16), regarded by Paul O'Prey as a major theme of the novella. Quite surprisingly and paradoxically, the only individuals in the story that have any real restraint are the "half-starved cannibals" (17), on board of the steamer who, to our surprise and to Marlow's surprise as well, restrain themselves from eating up the pilgrims.

"Restraint! What possible restraint? Was it superstition, disgust, patience, fear – or some kind of primitive honour? No fear can stand up to hunger, no patience, can wear it out, disgust simply does not exist where hunger is; and as to superstition, beliefs, and what you may call principles, they are less than chaft in a breeze … It takes a man all his inborn strength to fight hunger properly" (76).

On the other hand, Kurtz, Marlow's sole goal of the journey, has "no restraint, no urgent work and no belief" (O'Prey in Conrad, 21). His lack of "faith" and "extremism" (21) are in opposition with the genuine "belief" (21) considered by Marlow as essential in order to face darkness. The above-mentioned negative features are further enhanced by his immense greed for money and power. Due to them, Kurtz is incapable to properly tackle the "forces of savagery" (21) that are both inside and outside himself.

Foucault's explorations of thirdspaces as "the space in which we live, which draws us out

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

of ourselves, in which the erosion of our lives, our time, and our history occurs" (in Soja, 15) are filled with the "trialectics of space, knowledge and power" and they will be also taken into account while depicting Kurtz's character. Kurtz's obvious preoccupation of exercising his power over the natives is most of the time hidden by his eloquence. Power and malevolence are revealed in their extreme manifestation under the form of the heads on the poles outside his house. They actually testify to the fact that "Mr Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts, that there was something wanting in him – some small matter which, when the pressing need arose, could not be found under his magnificent eloquence" (104).

The quotation can be interpreted resorting again to Bachelard's "outside-inside dialectics". The "heads on the poles" are the visible shreds of evidence of his inner disturbed self. At the opposite pole, there are items of information, regarding Kurtz's fiancee, the Penelopian-like woman patiently and determinedly waiting for him to return rich and healthy, so that they could finally get married (towards the end of the book we learn that his fiancée's relatives were to blame for his journey to Africa because they rejected him for his poor social status, unconsciously pushing into his gradual moral involution).

Pierre Reverdy in "Risks and Dangers" was wandering whether "a simple word, a name, would be enough to shake the walls of your power" (in Bachelard, 244). It seems that his fiancée's name which remains unknown to the readers up to the end was not enough "to shatter the walls of his power" and make him human again. Kurtz's nightmarish life was simple because it was radical.

In spite of "all his promises and of all his greatness, of his generous mind, of his noble heart" (120), nothing remained of it but a memory for his fiancée. Since Kurtz was for Marlow "as enigmatic as the darkness in which he dwelt" (20), the development of Marlow's perception of him is accomplished in an atmosphere of cognitive vagueness. Marlow's expectations related to Kurtz are mainly based on rumours, hints acquired from "smiles of indefinable meaning" or from "unspeakable rites" (21).

The only concrete source for better perceiving Kurtz is the latter's report on the "Suppression of Savage Customs" described as "a phrase or two of mealy-mouthed reformist exhortation that would not do credit to a Maugham missionary let alone the 'extraordinary man' Kurtz is supposed by all accounts to be, so that the 'irony' of the scrawled outcry at the end of the report – 'Exterminate all the brutes' – is about as subtle and unexpected as the missionary's falling for the local call-girl" (21).

Marlow's conclusion regarding the report amounts to the fact that he characterized the peroration as "magnificent", adding that "It gave me the notion of an exotic Immensity ruled by an august benevolence" (21). Marlow's main concern was to find Kurtz and talk to him in order to complete the descriptive grid according to which it clearly appeared that "Kurtz had been essentially a great musician … a universal genius … and an extremist" (115). To this Marlow added "It is his extremity that I seem to have lived through" (115) and his "impenetrable darkness" (111).

Previous to reaching such conclusions, Kurtz was mainly a "word" (20) uttered mostly in fear by those concerned with him, or, more strongly, at the end of Marlow's journey to the "real" spaces of the Congo jungle, a "voice" (110). Marlow tried to grasp the hidden vibrations and the possible meanings that were reverberating in Kurtz's voice, concluding that "It rang deep to the very last. It survived his strength to hide in the magnificent folds of eloquence the barren darkness of his heart" (110).

Relying heavily on Soja's Thirdspace of experience rendered concrete as a journey to

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

"real" and "imagined" places, we are convinced that no other modern novelist could have more inspiringly depicted the last moments of the dying Kurtz. The image of the dying man is amplified through the suggestion that "he struggled" (110), that "on that ivory face" all one could see was "the expression of sombre pride, of ruthless power, of craven terror – of an intense and hopeless despair" (111). Wondering whether Kurtz was living his life again" in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge", Marlow heard his cry "in a whisper at some image, at some vision", a cry that "was no more than a breath – 'The horror! The horror' (111).

The "outside-inside dialectics" reveals, through the audible outer "cry", "the inner punishment of turning himself into a mere echo of the futile, vain noise that he had once been before" (Bachelard, 244).

We can conclude saying that the "outside-inside dialectics" is raised to the rank of the absolute. These two ontologically charged adverbs are not part of an artificial syntax. On the contrary, they seem to weld the nouns and verbs in such a way that Kurtz's whispered noise finally melts away inside his being destroyed by the existential punishment of having lived "in the world of wrong aims" (Bachelard, 244).

Soja's Firstspace of objects, Secondspace of thought and Thirdspace of experience have been instrumental to increasing our comprehension of Kurtz's dramatic end. Ill, unable to exculpate himself of his former abuses and mostly fearing death, Kurtz realized that he had no place where to run to or to take refuge because space was nothing but "a horrible outside-inside" (Bachelard, 245). This "outside-inside" dialectics points out the split personality where the inner and outer selves instead of cognitively merging into a harmonious relationship, irrationally part from each other as if they had never peacefully coexisted.

BIBLIOGRAPHY

1. Conrad, Joseph. Heart of Darkness. Harmondsworth Middlessex: Penguin, 1983
2. Bachelard, Gaston. Poetica spațiului. Editura Paralela 45, Pitești, 2003
3. Bradbury Malcolm. The Modern British Novel. Penguin Books, 1994
4. Daiches David. A Critical History of English Literature. Martin Secker and Warburg LTD, London, 1960
5. Soja, W. Edward. Post-metropolis: Critical Studies of Cities and Regions. Cambridge, Mass: Blackwell, 1996

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

L TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO - MAGDALENA BARILE

Irina Dabija, Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

*Abstract: Magdalena Barile is a young, but already appreciated and well known playwright, some of his work being translated and performed outside Italy. Her play **Lait** was played in Italy and then translated and played in England. The symbolism of light, heralded since the title, marks the whole text which can be interpreted as a metaphor of talent, of the creative energy we all possess in various degrees and shapes. Sometimes it is so pronounced it is hard to disguise, some other times it is so flimsy, it is almost unrecognisable. The purpose it is put to and the way it is used make the real difference.*

Key words: light, talent, possibility, art, theatre

Magdalena Barile è una giovane ma già affermata scrittrice drammatica italiana. Nata il 19 novembre 1978, si diploma al Colegio classico e poi segue i corsi dell'Accademia di arte drammatica Paolo Grassi, corso di scrittura drammatica. Vive a Milano e lavora come autrice di testi per la Televisione Svizzera Italiana e contemporaneamente collabora con la televisione italiana per vari programmi di drammaturgia: **Albero Azzurro** per Rai due, **Camera Cafè** per Italia uno e **Bye Bye Cinderella** per La 5.

Come drammaturgo scrive dei testi originali, apprezzati tanto dal pubblico quanto dalla critica, per diverse compagnie teatrali tra cui ricordiamo: **Accademia degli Artefatti** di Roma, **Animanera** di Milano come anche **Charioteer Theatre** di Scozia, centrati sulla sperimentazione e la rappresentazione teatrale della drammaturgia contemporanea. E' professore di drammaturgia all'**Accademia Paolo Grassi** e alla **Scuola Holden** di Torino.

Sul mestiere di drammaturgo, la scrittrice stessa ci confessa la sua opinione conforme alla quale l'arte è la rappresentazione fisica delle idee del creatore, oppure quella diretta o stilizzata della realtà: ''Nella mia esperienza, diversamente dalla scrittura televisiva e da quella cinematografica, la scrittura teatrale è un processo più intimo e, per me, estremamente seducente. Ciò accade perché è creata pensando soprattutto ai corpi, ai corpi di chi sta dentro e fuori scena. Nella scelta di un territorio minoritario e non necessariamente votato alle logiche commerciali la drammaturgia è già di per sé un gesto politico: l'occupazione di luoghi mentali e non, il disegno e la ricerca di parole e azioni tutte sottese alla possibilità di uno scambio reale, di una corrispondenza fra chi il teatro lo fa e chi lo fruisce. In scena come nella vita, le cose accadono

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

continuamente : al drammaturgo non resta che decidere di volta in volta se allearsi con la realtà o la finzione per raccontare nuove storie che nei casi migliori somiglieranno alla vita.''[1]

Magdalena Barile esordisce nel 2006 con *Manuel &Miranda,* messa in scena nello stesso anno al Teatro Litta di Milano. Prosegue ogni anno con un'altra opera drammatica. Continua con *In tumulto,* rappressentata nel 2008, *Piombo,* del 2009. Sempre nel 2009 scrive *Lait*, che sarà poi tradotta in inglese come *Lightkiller* e rappresentata durante il Festival Fringe di Ediburgo, per essere poi messa in scena al Piccolo teatro studio Melato di Milano. Questa non è l'unica opera tradotta dall'italiano, alcuni suoi testi sono stati tradotti all'inglese, francese, spagnolo, tedesco, catalano, svedese oppure russo. Tra le sue opere più recenti ricordiamo *One Day* (2010), *Lait* (2011), *Fine Famiglia* (2011), *Senza Famiglia* (2012), *Piombo* (2013), *La Moda e la Morte* (2014), *Il Migliore dei mondi possibili,* ispirato da *Candido* di Voltaire, (2015). Insieme a Luca Scarlini firmano *Raffiche* per la compagnia Motus, ispirato da *Splendid's* di Jean Genet.

Una delle più conosciute e apprezzate opere sue rimane *Lait o delle pontenzialità luminose del corpo umano*. L'introduzione presenta lo sperimento di uno scienziato americano, Arthur Aron che ha dimostrato che due persone sconosciute si possono innamorare se seguono un certo percorso, rispondendo a 36 domade. Alla fine di questo sperimento, se è stato uno riuscito, l'interlocutore brillerà. In più, negli occhi dell'altro brillerai anche tu se l'amore è reciproco. *Lait* esplora una serie di esercizi e dinamiche dell'aureola umana: come si accende, il motivo per cui si accende, o si spegne. Nell'introduzione la luce sembra essere equipollente all'amore, più specificamente alla luce degli occhi che produce una modifica della realtà.

Il testo drammatico ha quattro personaggi: Mikail e Calda, i due luminanti e i Lait Killer 1 e 2, gli omicida dei luminanti – con un'apparizione piuttosto comica.

L'azione è collocata in un tempo e uno spazio sconosciuti, non specificati. Comincia con un frammento dal *Cinematografo secondo Hitchcoock*, di Francois Truffaut, che presenta una parte di un dialogo tra i due, in cui Hitchcock spiega come è riuscito a attirare l'attenzione del pubblico sul bicchiere di latte nella scena in cui Cary Grant sale le scali, mettendoci una luce dentro. L'interazione della luce con la materia è quella che ci introduce nella zona della creazione, nella zona del processo artistico creativo, dello spettacolo. É interessante anche l'analogia tra la parola inglese light - luce e quella francese lait – latte, che hanno però tutte e due quasi la stessa pronuncia. Anche come simbologia, la luce e il latte possono essere collegati alla purezza, all'apertura verso la spiritualità.

Il trama dell'opera non è molto complesso: comincia con i monologhi di Mikail e di Calda i quali raccontano come hanno incontrato il Greco, e la sua offerta di assicurarli vita e alloggio in cambio del loro dono – quello di illuminare. Non esercita nessuna pressione su di loro per cedergli la loro luce. I due giovani, accettata l'offerta di Greco di restare con lui per contribuire ad un suo sperimento artistico, si incontrano, una notte in cui Calda, spaventata dai

[1] http://www.fabulamundi.eu

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

suoi incubi notturni, bussa di porta in porta e Mikail è l'unico che le apre. Nasce tra di loro un legame: Mikail, che non riesce ad accendersi neanche dopo molti esercizi, insieme a Calda ottiene il risultato desiderato, mentre Calda, incontra qualcuno che l'accetta così com'è, però pian piano perde dalla sua capacità di illuminarsi. I due protagonisti sono molti diversi fra di loro: Mikail riservato, distante, freddo, solitario, taciturno, mentre Calda è aperta, socievole, loquace, vivace.

Dal monologo di Mikail appare esplicitamente il suo desiderio di controllare la sua capacità di illuminare per ripagare la generosità del Greco, illuminando la volta celeste in un'imitazione della Cappella Sistina in maniera ironica.

Il tema della luce appare dappertutto, incluso nei piccoli dettagli e anche a vari livelli nell'opera. Esplicitamente, a livello testuale, nel titolo e nell'idea principale del testo, per insinuarsi e trasparrire da piccoli dettagli come: il nome della protagonista – Calda, collegato all'aspetto tattile della luce, la scelta del nome Mikail – l'arcangelo della luce, la scelta della bibita di Mikail – cola-light ecc.

Il Greco, il personaggio onnipresente e sempre assente, è il simbolo dell'artista senza talento ma con risorse economiche, simbolo degli artisti mancati oppure di quelli che sognano di essere artisti ma non ci riescono a causa della mancanza di quella scintilla geniale che chiamiamo ingenio; mostra la superficialità, il desiderio di fare le cose in grande ma senza avere delle idee originali, di provare a essere quello che non potrà mai essere– un artista vero. Nello stesso tempo è il simbolo delle persone che macchiano la purità dell'arte e della luce con la parte materiale, economica - i soldi che riescono a comprare quasi tutto quello che si desidera, ma non l'anima oppure il talento.

Dopo il monologo di Mikail segue quello di Calda che racconta l'incontro con il Greco, la persona che si è offerta a prendersi cura di lei in cambio della sua capacità di illuminare. Seguono poi i dialoghi fra i due giovani, interrotti da due episodi comico-groteschi dei Light Killer che riescono a spegnere la luce di un luminante.

A differenza di Mikail, Calda brilla senza nessun sforzo, a volte così intensamente che è costretta a rimanere da sola per spegnersi. La presenza della gente intorno a sè la fa accendersi, la solitidine invece, la spaventa.

A volte, la notte ha degli incubi, e la presenza di altre persone la rassicura. Un incubo l'ha portata davanti alla porta di Mikail, facendoli incontrare. É l'inizio di una relazione tra i due, che Calda desidera più personale, a tutti i livelli, e invece Mikail la desidera solamente professionale. Gli esercizi di illuminazione che fanno insieme, nell'intento di riprodurre La Pietà di Michelangelo, li avvicina.

La paura istintiva di Calda, l'intuito dell'esistenza dei Light Killer, la paura di essere e di rimanere sola sono paure dell'artista, perchè un artista non vale niente se crea solo per sè stesso, se non c'è nessuno che apprezzi il suo lavoro; un'opera se rimane nascosta, se non diventa pubblica, non può essere considerata un'opera artistica; un artista si spegne se rimane da solo, non ha nessuna importanza e senso la sua vita, la sua esistenza, il suo lavoro se non c'è nessuno che lo veda, ammiri oppure contraddica. La sua esistenza come artista non ha nessun senso. Per

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

di più un artista non è mai sicuro di sè stesso. La sua insicurezza, la sua titubanza lo portano a delle nuove scoperte.

Il Greco sembra approffittarsene del talento degli altri. Vuole sfrutarli per realizzare la propria visione dell'arte che non è altro che una scialba imitazione dei capolavori dei grandi artisti, Michelangelo con la sua Cappella Sistina.

La dolcezza e il carattere mite di Calda è in concordanza con il suo nome. Il luogo dove ha incontrato il Greco è sugestivo: "*Tavola Calda.*

Dove Tavola ormai non lampeggiava più. Calda la sola intermittenza rimasta. Il Greco ha dato un nome alla mia luce: Madonna calda con panna, l'ha chiamata."[2]

Appare l'idea che la luce, cioè il talento venga dall'anima. Non è qualcosa fisico, oppure fisiologico, ma è collegato ai sentimenti, al nostro profondo, a quello che sentiamo che esiste dentro di noi.

La luce perà non è infinita e può esaurirsi. Questo sembra essere successo con Calda, che alla fine rimane senza la sua luce. I ruoli si sono scambiati: se all'inizio Mikail non poteva illuminarsi e Calda non poteva spegnersi, alla fine Mikail pare aver preso tutta la luce da Calda, lasciandola buia, sfinita.

Nell'opera di Magdalena Barile la luce può essere una metafora del talento, dell'energia creativa che esiste in alcuni esseri umani, e i due protagonisti sono le due raffigurazioni più frequenti: Mikail, che sente e sa di avere qualcosa di speciale da offrire, ma non possiede quella leggerezza e disinvoltura di mostrarlo, per cui compensa con molto lavoro e sforzo; rappresenta quella categoria di persone che riescono attraverso uno sforzo continuo; e Calda, con un nome sugestivo, strettamente collegato alla luce, la luce che riscalda, è una persona in cui il talento strabocca, che non fa nessun sforzo per metterlo in valore, ma che ha bisogno del continuo sostegno degli altri, di un permanente contatto con la gente, anche se un'esposizione prolongata le provoca uno stato di surriscaldamento e la consuma.

La luce che appare nell'opera è il simbolo del talento, di quello che è speciale e unico in ognuno di noi. A volte è un falò che si vede da lontano, ma che allo stesso tempo ti consuma, altre volte è una scintilla che deve essere mantenuta e rinforzata, attraverso lo sforzo, la perseveranza, e altre volte neanche esiste, oppure non c'è più, come nei Light Killer – quelli che perchè non possiedono niente di bello e buono dentro di loro non vogliono che gli altri ne abbiano. I Light Killer sono una presenza grotesca nell'opera, potrebbero costituire quel intermezzo che offre la rottura di ritmo necessaria per diminuire la tensione.

La luce, con tutte le sue valenze si ritrova lungo tutto il testo, e potrebbe essere interpretato come una metafora del talento, dell'energia creativa di ognuno di noi, in varie forme e quantità. A volte è così cospicuo che diventa difficile da nascondere, altre volte è così debole che non si osserva neanche. Lo scopo e il modo in cui lo usiamo fa la differenza fra noi e gli altri.

[2] Magdalena Barile – **Lait**, Bookrepublic srl, Milano, Italia, 2014

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Bibliografia

Barile Magdalena – **Lait**. Bookrepublic srl, Milano, Italia: 2014

http://www.ateatro.it/webzine
http://bellevillelascuola.com/corso-di-drammaturgia/
http://www.domusweb.it
http://www.titivillus.it/
http://www.fabulamundieurope.eu

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Constantin Brancusi – The Writer

Ion Popescu-Brădiceni

Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuşi" University, Târgu-Jiu

Abstract: Few know that Brancusi wrote poetry in tune with fashion and in fine tuning with himself. The peaks / reflections / his thoughts, metaphor and metonymy are queens of a writing of a conceptual density rare among artists.
With the gift of narrative, the great sculptor guessed half a century earlier about quantum physics. It has emerged directly as a giant of the Renaissance and... was expressed in a language accessible and yet (self) reflexive gifted with an admirable tension (Eminescu, 1932).
Hermeneutics of literature should emphasize the first revelations, then the means of science to penetrate its fundamental meaning; finally it should recollect the essential meanings and reconstruct a poetic grafted on a reconstructive transaesthetics. (Popescu Bradiceni, 2012)
The writer Constantin Brâncuşi had not been found yet. Undertaking a step in this direction, after a rigorous ostensiotics, of a punctual semiotics, I will celebrate demonstrating and show by celebrating one of Europe's major literary works ever.
With unquestionable references on my work table, my essay-study will end up waking up all sorts of surprises and perhaps salutary awakenings. Designed with its iconoclastic writing, in the area of European experimentalist trends yesterday and today, my arsenal écriture acquires really visionary meanings.

Keywords: Hobiţa, spoken word, fireplace, synchronicity, art-in-being-alive, abstract style

1. A beneficial invitation to (re) reading

In the "Hermeneutic idea of literature" Adrian Marino speaks of the literal-literary recovery of the spontaneous and innocent spoken word. The letter, the writing are just graphic forms of orality. From a-literal, Constantin Brancusi literature grandfathered ever a living literature (litterature vivante). (Marino, 1987)

On the other hand, Brancusian literature can be hermeneutic, involving a sacred-secular relationship. Note that Brancusi's spirit rests solely with spontaneity and freedom. His voice seemed that of a transscriptor of the "writing of the gods" sitting down with a godly nonchalance himself in the sacral and cultural tradition. The self-referential and auto-poetic "Sayings" of Brancusi, translate the ethical orality of the ontological aesthetic experience, sacral-profane in a science applied to the body work of creation.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Literature with a value of legacy of Constantin Brâncuşi is not that of a scribe inspired by all but a secular past in the cultural cycle of a champion practitioner of an art finally released from captivity be it of late modernity.

In "Thus Spoke Brancusi" (Sorana Georgescu-Gorjan as the author of the anthology of aphorisms) Florea Firan contends that the true concepts of wisdom can be read like a diary of the band, and Sorana Georgescu-Gorjan remarked aspect of fiction of some sayings, he would have spoken Brancusi character which is not too far from the idea of apocryphal text. (Georgescu-Gorjan, 2012)

Brancusi's spoken word - Petre Pandrea believes - would have actually been Socratic (Eric Satie renamed him the "little brother of Socrates") and Peter Neagoe introduced him as "The Saint preacher of Montparnasse". Petre Pandrea always noted his record, proverbs, arguments, convinced that Goethe is in front of a statue and these were old meditations, syllogisms and clear lines of the genuine speaker / orator. "C.Brâncuşi - P.Pandrea profitably summarizes his memories - was a born orator and a stoic philosopher with a message which handled the most fascinating spoken word with the craftsmanship of an artist/warrior/philosopher" (Pandrea, 1976).

Octavian Greavu addresses a beneficial "invitation to re-reading" on the traces of the more able Matei Călinescu, the one from the tome "To read, reread. Towards a poetics of (re) reading "(Calinescu, 2003). I accepted it for the same reason that beauty and wisdom these thoughts seem to close as a warhead secret, the secret of his art. In this trilingual anthology "Revisiting Brancusi", Barbu Brezianu comments on Brancusi as being a writer-moralist (a parable entitled Histoire de Brigands and about nine aphorisms and advice in the journal American "This Quarter", 1925, to which James Joyce also collaborated, along with Ernest Hemingway, Gertrude Stein, William Carles Williams et al).

Cristian Robert Velescu refers to a platonician Brancusi, dialogues' reader of the Greek founder, very current (apparently preferred the "Symposium"). The statement - I think - would be valid. That's because "for Brancusi, a problem of representation, sculpture becomes a matter of communication." It is also known that the sculptor conceived the act of creation as a transpersonal effort (as in the dialogue "Ion" of Plato) that is taken "unwittingly" as would not know what it is doing.

The ipso et de facto, Brancusi knew what he was doing because he had a very ambitious creation program as for example ideologemes "reality is not the external form but the idea, the essence of things." The platonic idea subsequently became a model for the artist. Today Brâncuşi is also a model / landmark in the evolution of the spirit world - why not? - of the poetry planet. The texts published in the magazines "Confessions" and "Tribuna" by Constantine Zărnescu gave me the opportunity to score and I'm among those who fall "bewitched" by the "intension" (about Eminescu - n.m.) of Brancusi's avantgarde text. (Zărnescu, 2013, 2016)

2. Home at Brancusi's

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Home at Brancusi's, rocks, trees, rivers, springs still bear their gods in their material and spiritual breath.

And all the time Brancusi returns home to his people. Perhaps in the very cave of Zamolxis / Zalmoxis as possibly his last avatar.

Home at Brancusi's, the Mothers of the land still interpret archetypes / symbols / signs. Ritually - like priestesses of the temple Virtual Indore - people today communicate events that have happened since the world began.

Brancusi returns home with a laurel wreath on his forehead. And tastes the other laurels from the Garden of mint, populated with unfinished sculptures, one tiny drop, that becomes closed to the somewhat offensive nature in his body now immortal.

Home at Brancusi's, seasons change almost mechanically, substituting four times: the genesis time, the childhood time, the time of poetry and time of cultural wisdom (and transcultural - N. M.). Grass pays tribute, as well as the trees, as well as the forest do.

Constantin Brancusi, at once returned to the millennial hearth contemplates inside of some marbles, some essential forms whose secret language he learned to decipher with the chisel of gaze and only then with a feeble but masterly tool.

Home at Brancusi's the steam clouds of mist and shadows blend into a mysterious substance through which the creative thought swims like an abyss. The houses have replaced one another, but the magic spot persisted in their walls painted in white, milk or sponge's swift. With the ear onto the moist clay, the dog of the land listens, barking somewhat sad. Rhizome roots whisper a metaphysics still unwritten by some transmodern or tardoromantic genius.

Constantin Brâncuşi from Hobita does not hesitate to give voice and body to ghosts residing in the void of his memory, in caverns of his subconscious, haunted by all sorts of increate creatures which annoyingly obligate him to give them the substitute image or any poem still rough and unpolished to reflect light like a Venetian mirror.

Seated at the table of the family farm, he thoughtfully considers all days that have passed since the creation of the world. He recollects them diligently after the voices of analogue universals' own blood. Vivid metaphors attract the giant birds of the air in living aesthetics as well: of Nature itself, finding its salvation embanked in informal esoteric doctrines. Removing them, the great Brancusi, powered by protoromanianism, carved ideas in the form of visions, he has reinvented God from the Nothingness in all its post creative and yet again transcreative potentiality.

The language of Brâncuşi's works is the same as at that home in the Gorj mountain areas (also the north). "The Home of Romanian language » precedes/ predetermines / conditions it, projects it into the absolute beauty of celestial harmonies ever reborn and transceleste. Certainly "My home is in a word thought of another. My home is in a kiss that I thought in the other two teenagers ". These lines belong to Nichita Stănescu (Stanescu, 1990, page 200). And "two mouths kissing, the infinite" (Stanescu, 1990, page 200).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

But to the same huge poet he devotes an essay stating that Brancusi's stones stand firm as some monsters in a living space. Richard Schusterman asserts that this living space contains "art in a living state" and related aesthetic is one pragmatic and fundamentally paradoxical.

Was Brâncusi therefore a pragmatist (that is, the idea of a practical attached sculptor)? Well, yes, he was, as the artist originally from Gorj Hobiţa, noticed that the boundaries between fine art and popular art, involves a lot of philosophical abstraction and simplification, but useful to the art for pleasure, optimistic, successful to "mass consumer". (Schusterman, 2004, 107-160)

Taking the aesthetic challenge of folk art, Brancusi hijacked the esoteric in the most alienating exoteric and gave the blow to the totalitarian pretensions of fine art. Similarly,thus behaved Aeschylus, Sophocles and Euripides in ancient Greece, as Shakespeare, Cervantes, Eminescu (with his romances.), in modern Europe.

3. Broca's brain and synchronicity

But so, did Nichita Stănescu, in Nicolae Ceauşescu's Romania. And here is the poet of the 'inexpressible' sensing – with the same meta-aesthetic energy – Schusterman's efforts: "A simple man suffering the brutal and divine shock of seeing art can give light on concrete work, can assimilate itself". (Stănescu, 1990.267). Or, by identifying The Heroes Gate or The Gate of the Kiss – I quote – "the goal of all things and beings of the world as being solitary as a sphinx onto which ineffable beings have scratched their secret hieroglyph".

Paul Ricoeur would consider this analogy as "an enigma: a metaphor and a comparison (eikon), but be careful! – it is but a minimum one, however, rich in teachings. "The metaphor as such, gate-sphinx, the transmodern sculptor sees two things in one (Ricoeur, 1984, 45). "To perceive, to contemplate, to see the resemblance, here what it is about, for the poet, but also in the case of the philosopher, genius of discursive metaphor, which will be linking the poetics to the ontology" (Ricoeur, 1984, 83).

"Old motifs, signs of a Romanian alphabet adorn the dowry of a young man entering through this rock to the horizon. Spheres that balance the stone to the right and left spheres cut and facing each other like two facies as two chaotic bodies that seek to be one like two halves of perfection that can never exist, or as the nostalgia of a divine dogma impossible to make "(Stănescu, 1990, 61).

Jacques Claret considers that the left hemisphere of the human brain is the seat of logic and language, and the right hemisphere is the seat of intuition and imagination. Brancusi unites two spheres in one sphere having the apparent disappearance of duality idea / shape.

In any Brancusian work, we have an intersection between idea and form, it is the symbolic thought and expression which are established simultaneously. This aspect makes it possible to communicate Brancusian ideas-forms, a communication about the being of visual language of objects about which we do not know clearly whether they disclose or hide primordial reality (Claret 1982, 46).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Thus – Nichita Stănescu correctly interprets – "The Gate has an abstract style by the simple roughness of the stone in the idea ... The language of stone, its striving to be, suggested by the Table of Silence, is a psychic language by which the words we perceive not by a lowly organ of hearing, but by all organs suddenly and overwhelmingly. "

This language of the Table of Silence is just like folklore, an open system that claims affiliation, ritual communication. The natural language of stone and Brancusian language (i.e. the original style of Brancusi to suffer simply by standing stone, to enjoy with a roughness of it, to understand easily how it is when you are made of rock and what the stone sees in the mirror of the sculptor's psychic language nm) are a practical report to the world and a creative synchronicity. (Combs, Holland, 2008, 26-28).

Of course the two spheres are two brains that communicate with each other socially and transcendently and that is in a quiet resonance: the psyche and brain. Thus, if the left side of the brain controls language (which is not vital tool of human communication, but the very substance of logical thinking, without it there would be no science, math books, thanks to it information is transmitted from generation to generation. Human culture exists in progress – its right side is that of perception and holistic, coverage of global understanding of a situation.

"The current scientific knowledge of right and left hemisphere suggests an overview of the left side of the brain responsible for logical, analytical, rational thinking. The right side seems to answer to the holistic, perceptual and creative thinking"(Combs, Holland, 2008, 90-94).

The one who first sees the Table of Silence, enters the world of mystery, sitting at the table with the apostles, forced to be alone and think; in that plain, the table is our life, The Great, The Lovely, The Gentle, The Beautiful, The Powerful, The Divine that keeps and rotates the lands around it; a cosmic system and inferred material.

Only the table is perfect and continues, it is a sphere, it is in itself, and its enough; is the divine dogma, the mystery throughout, and the lands are small spheres, cut and put conversely, discontinuous, never perfect, without hope of the whole because their settlement was thus; never to be a whole sphere". (Stănescu, 1990, 267).

Amazing coincidence? Aaah no! Not at all! For nothing is closer to the core of the synchronicityas human experience than the impression that the world itself is expressed creatively through synchronistic coincidences. Often, such coincidences are more like poetry than physics. We can remember the arrival of this beetle to the window of C. G. Jung during the discussion about the scarab dream. "The case of Mr. Fortgibu and plum tart gives the impression that a clown or a trickster found backstage, the mythical image of a playful god, beyond the veil of coincidence.

Here we find a guiding thread mainly in the sense of synchronicity: the idea that chance can express itself through the mystical theme of a divine Trickster, embodied, for example, by the god Hermes in Greek mythology (Combs, Holland, 2008, ibid).

4. Dada is both good and bad.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

How does Constantin Brâncuşi define poetry? As nonrepresentation, just as his art is from (non) abstract into (non) figurative. And what is she, the poetry, then? It is knowledge. But also, transknowledge, that is, possession of the beingness, that is (trans) being. I quote: "That being means something else" (means alternative to science and the alternative to being is the transbeing, that is art, and in which Brancusi is concerned, non- and anti-art. Brancusi denied art, then denied negation itself, and one can see for themselves what the result was.

With a slightly ironic nonchalance he claims to come from the Dada Movement that, I quote "will return things back to our time", that is to say it will force future itself to regain its always "present", i.e. live art / metaphor living / aesthetic living (ontological-phenomenological and Phenomena-praxeological - nm).

When one resignifies the events as posters, one transfers the phenomenological in the ostensiotic, as shown and seen by the naked eye, I daresay between the brackets of Brancusi (“images", "reflexes" and "self-reflections"). But the free eye is the second eye of the sun.

I quote:

"If the Sun would be the enormous eye of Someone,

That would prove powerless to see us,

And to tell us that we can see it ourselves ..." (Variants)

Ah, the crazy beautiful of the big city of Paris (Fănuş Neagu: The beautiful mad of the big cities) Constantin Brâncuşi states that Dada brings joy because he is not doing business! You would tend to be let yourself fooled by the denotative meaning of the noun, but the context forces you to understand it correctly, associating it with the following verses: "Dada entertains you! ... Dada grinds your double-hemispheric brains out. So Dada is not to turnover, or not doing business, because doing is the same thing as the new body of work, the po (i) einic and simultaneously poeiesixtent. God Dada is bifold, is androgynous, is oxymoronic, is coincidentia oppositorum.

I quote: "Dada is good and bad," "gives you the keys to Paradise" (ie the transgression of the limits of the material into transascendence and spiritual transdescendence) but "is calin and fierce, that is to say - my translation (thanks to the keys provided by hermeneutics literature - nm) - it is violent, as in "Sacred and violence" by René Girard. Because the sacred was embodied as an expression of violence. Sacred and sacrificial violence are almost synonymous; I did not say it but Eliade, Durand, Otto, etc., did.

The verse "Because, when they invented artists, arts fled" must be perceived paideic - formativist as firm advocacy to scare off artisticity / modern visual symbolic aesthetics, and the recovery of the "naturality of Arts", but I mean the archaic nature, archetypal, primeval, when the word that denominate the thing was the same as the thing itself (it's about a magical-mythical age of art, in which the identity and non-identity cohabited in a freedom of meaning, indifferent to signs that were arbitrary".

So Dada is the pure idea, downward from the Platonic eidos, and "the rest is slavery" in the amorphous matter, and hardly significant if not insignificant. The sign, the body of the work may be suspected, guessed, but the terrible mission is that of the sculptor who frees one as "a

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

sculpture", which "represents all that lives without any obstacles". Well, yes, one that removes these obstacles is intelligence, be it emotional, be it creative, but especially antimimetic.

The triad: "Idiot! ... Queen! ... and slavery" is self-explanatory. Because one cries like an "idiot" (I mean the sincerity of feeling, to art as a sentimental experience ") because she "pees" like a queen" (the sculpture, as a poem, as po (i) ethics simultaneously endogenous and exogenous, esoteric and exoteric - the queen of all arts").

The symbolism of "pee" leads to emptying the recipient, as a ritual reception cleansing, as a ritualic game of full and empty. And the "slave" - that can only "poop" just any ordinary man, a living stranger in this world, just passing through, banished to an alternate land to the Eden he would have left forever - Heidegger would say (Heidegger, 1995 313).

To recap: tears, urine, faeces can be transcended through transfiguration. As a poet, Brancusi relies on an aesthetic of ugliness. Well, yeah! For "Dada also loves" is that a disturbing eroticism.

It seems that after he lost his sexual vitality, Brancusi lost "datum", "grace", "gift" creativity. Well, yes, for "Dada is everything"! Absolutely everything.

Just like that, I will practice this old-new (meta) criticism both intra-, meta- and trans-textual while leaning towards other poems by Brancusi.

The poem "Fish" one may apply a grid of (re) reading books, based on the theories of Bachelard, Durand, Eliade, Heidegger, Proust, Todorov, Capote, Joyce, Pound, Tzara, Eliot etc.

Let me quote to you in integrum:

"The fish (such as sculpture and symbol)
Is a creation (a creature of
plant").
She moves through the water! ...
And is a creature, a taciturn creature,
who never tells us,
never,
anything!
An animal with cold blood! ...
But if he were to heat up -
and gobble him, as soon as ....
(Unfinished poem written on a
yellow tab of an Italian book,
small format) ". (Poems Dada)

En passant, just to point out that Brancusi praised the surrealist and absurd Urmuz, imitating him somewhat (see the drawing "myself somewhat" as to refound the ipso et de facto its own transphilosophy with a poetic text "about the existence and appearance" .

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Whilst the "Literary portrait - written by a poet" really is a masterpiece of Dadaism that, really, Gellu Naum would praise (if it has not it be celebrated already, and I do not have the information necessary - n.m.) surely:

"(Literary portraits - written by a poet)
Imagine that you're visiting
on some poet
and asked him to write
a portrait.
And that poet chasing you all
the time from morning until night!
And that you see,
start dawn,
waking up and having cerumen.
Finally,
that your eyes are glued
and cheek skin hanging,
like some softened canvases.
After,
just imagine
that you go to pee,
either you be strong or weak.
And that
entering the bathroom,
the poet
He sees you as a man of straw!
And having a swollen
and gelatinous belly.
And out of there,
you look like a fat calf head,
with some hard thing up your nose! ... "

Of course, I'll continue my present essay-study for announcing a hermeneutic adventure but also a challenging metapoetics exercise.

5. The Prolegomenes of the sign (rather than conclusions)

1. Art is not an accident, because it is a inter-happening; the being goes into the Temple and rebecomes transbeing.

2. What do you mean art does not lie, if the Absolute Truth takes cover in Relativity as its prisoner permanently?

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

3. If art gives way to my good mood (though pleasure - Roland Barthes believed - is an indispensable attribute of any reading (Barthes, 1994)) than it falls into "bourgeois" consumerism; if it applies to a saeculum, as a mark of the historical demand it falls into a procustian paradigm (read: a canon) (to understand: ostrakonic); but if it leaves itself be borne on the waves of Kairicity, overcoming time (Cronus), she is its own measure (categorically and attribute of value).

4. C.Brâncuşi carved "becoming into being" as Constantin Noica writes in "The feeling of being Romanian." The philosophical conscience, both popular and cultural of Brancusi guessed the character of universality that creation must have. Every work of Brancusi has within itself the self of the thing disclosed and it is in the universality of the being, in its essence, reflecting the becoming into being of a general order (Noica, 1981). Substances of the world are the same, and the movement that animates them is unique. Between it and the forms of essential beingness one establishes mutual ties of great profoundness: "The Table of Silence" is a manifestation of a double presence and of an absence of retaining the relationship between unity and multiplicity, between death and life, counting the birth of living beings and rational thinking. And why would notthe being be as a being the "Endless Column"? One can see from it, the full growth the vertebrae and the organic, the image of movement, the chain reaction of the thought, the infinite itself encapsulated in the smooth line of the rhomboids. And why would the "Endless Column" not be the Romanian space unbundled to embody immortality? For the son of peasants from Hobiţa, the sculpture is the art of being, of her becoming, dialectically intertwined.

Brancusi expressed through sculpture its opposite, fluidity, up to the generality of matter, to its essence, to propose through it the opposite, feeling Romanian in severity and freedom, the particular ethno-folk and architectural rural Gorj settlements, the reality in all its simple direct concreteness.

Bibliography:

1. Adrian Marino: Hermeneutica ideii de literatură; Dacia Publishing, Cluj-Napoca, 1987

2. Sorana Georgescu-Gorjan: Aşa grăit-a Brâncuşi/ Ainsi parlait Brancusi/ Thus spoke Brancusi; Scrisului Românesc Fundation Publishing, Craiova, 2012

3. Petre Pandrea: Amintiri şi exegeze; Meridiane Publishing, Bucureşti, 1976

4. Matei Călinescu: A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii; translation: Virgil Stanciu; Polirom Publishing, Iaşi, 2003

5. Platon: Dialoguri; translation: Cezar Papacostea; IRI Publishing, Bucureşti, 1995

6. Brâncuşi, Anul I, Nr.1, Octombrie 2013; see Constantin Zărnescu: Brâncuşi încă inedit; pp.14-15

7. Tribuna, An XV, 1-15 iunie 2016, Nr.330, see Constantin Zărnescu: Poeme dadaiste

8. Nichita Stănescu: Fiziologia poeziei; edition by Alexandru Condeescu; Eminescu Publishing, 1990

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

9. Richard Schusterman: Estetica pragmatistă. Artă în stare vie; Institutul European, Iaşi, 2004

10. Paul Ricoeur: Metafora vie; translation: Irina Mavrodin; Univers Publishing, Bucureşti, 1984

11. Jacques Claret: Ideea şi Forma; translation: Dumitru Ghişe; Ştiinţifică şi Enciclopedică Publishing; Bucureşti, 1982

13. Mihai Eminescu: Scrieri politice; edition commented by D.Murăraşu; Scrisul Românesc Publishing, Craiova, 1932, pp.249-253

14. Roland Barthes: Plăcerea textului; translation: Marian Papahagi; an end word by Ion Pop, Echinox Publishing, Cluj, 1994

15. Allan Combs, Mark Holland: Sincronicitate; translation: Anacaona Mândrilă, Elena Francisc Publishing, Bucureşti, 2008

16. Constantin Noica: Devenirea întru fiinţă; Ştiinţifică şi Enciclopedică Publishing; Bucureşti, 1981

17. Ion Popescu-Brădiceni: Analiza limbajului vizual; Academica Brâncuşi Publishing, Târgu-Jiu, 2012

18. René Girard: Sacrul şi violenţa; translation: Mona Antohi; Nemira Publishing, Bucureşti, 1995

19. Martin Heidegger: Originea operei de artă; translation and notes: Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu; Humanitas Publishing, Bucureşti, 1995 (see the essay: Limba în poem. O localizare a Poemului lui Georg Trakl, pp.309-361).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

VENICE OF THE NORTH. THE POETRY OF THE NORDIC GEOGRAPHIES

Diana Câmpan

Assoc. Prof., PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: A.E.Baconsky registers, from the position of the cult traveler, all the spiritual, ethical and aesthetical, historical, religious or philosophical acquisitions brought about by the crossing of some European spaces. A very good connoisseur of the great European cultures' history, A.E. Baconsky develops extensive analysis pages in the Scandinavian culture and civilization. During his trip from Hälsingborg to Stockholm, he is surprised to discover that this cultural geography, so far away from his country, is somehow very close to the Romanian culture through ancientness, symbols and profound meanings which the most common thing have. Therefore, if Stockholm is "more than a Venice of the North", A. E. Baconsky transformed it into a European myth, a kind of city with the core of a soul.

Keywords: traveler, Scandinavian, culture, Venice, A. E. Baconsky

Entering the experience of undertaking a journey means taking with you and displacing your whole identity into a temporary state:we take with us our entire personality and everything that makes it a unique and original part of a socio-cultural memory. We take on our journey the displacement history itself and the collective identity customs that we claim to be connected with.The invigorating and receptive attitude, the desire of soul-searching is capable of abolishing any distance between the cultural protagonists, be they guests or hosts. Eugen Simion points out this convention that organizes the correct functions of the journey, as an instrument of knowledge: "When you come from a different part of Europe, with different mentalities and a different value system in mind, the encounter with a big, occidental city fatally acquires the appearance of a passive and profound confrontation. (…) A radicalization of the spirit occurs, inevitably, but common sense must impede the spirit from embracing one of the two egos that are usually testingthe intellectual arisen from a younger culture: the firm and arrogant refusal, stemming from misconception and a lack of interest towards everything that is unusual, «foreign» and the inverted vanity (the complex),characterized by a despicable abandonment of national pride"[1].

All Romanian writers and artists who have had the chance to travel to Sweden had the revelation to discover, in personal key, a unique geographical and cultural area. Among the Romanian men of culture who had access to the Swedish secrets, our attention was caught by a writer who enhances Stockholm's fame through his own perception finding it to be more than the city which was called the Venice of the North: the poet, prose writer, essayist, translator and art

[1]Eugen Simion, *The time of living, the time of confessing*. Parisian Journal, Bucharest, Cartea Românească Publishing House, p. 425.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

historian A.E. Baconsky. In his traveling diary entitled *Remember.Fals jurnal de călătorie*("*Remember. False traveling diary*"Bucharest, Cartea Românească Publishing House**,** 1977), A.E. Baconsky registers, from the position of the educated traveler, all the spiritual, ethical and aesthetical, historical, religious or philosophical acquisitions brought about by the crossing of some European spaces which, during the communist years, were for the large mass of Romanians utopian, unattainable realms.

In 1972, on the verge of his most desired trip (in the Scandinavian countries), A.E. Baconsky wrote to his friend Octavian Paler: "A path in Northern Europe: «I am writing a few lines right around the time of my departure towards Scandinavia, which makes me feel emotions I have never felt before on other trips: most likely, our Dacian ancestors must have truly been a people descended from the Northand my only perception of the North will be an ancient message, unwavering as an urge foratonement»"[2]. In late August 1972, A.E. Baconsky was in Sweden; the traveler has two attitudes that mark his special status and his inclination for experimenting the Scandinavian world in an original way; the sincere, undisguised mingling between wonder and admiration: *the sought solitude* and, complementary, *the confession tendency*. There are many acknowledgments, in Baconsky's entire work, regarding his symbolic affiliation to a northern ultra-mythological structure.The writer claims to belong to thearchetypal shadow typology, to the nocturnal being's set of values, to a shadow shell which gives rise to the hidden inner lights constantly emerging. The fascination for the North may be considered a personal myth of Baconsky's creation,infused into the poetic matrix. His confession will be kept, thoroughly explained, in his travel journal, *Remember:"Just like a compass needle, I am forever engaged with the North – and towards the North lies the sea with its massive stone quays, with diverse ships and boats, which emit, through their perpetual swinging, an enveloping and cold music, a clear lament twisting up in the sky where the air is rarefied, over blue and green waters, streaked by the purple ofreawakened branches. I have dreamt for a long time to see this North Sea…(…) I wish I could forget everything I know about this sea, about its shores, about the people, the history, thethought, the art, in order to try to fashion, on my own, a new mythology of the North, with my childhood ingenuity, when, without knowing why, I used to love the winter, the snow, the frost with its flowers and I used to search in the nocturnal blizzard tones the most beautiful legends…"*[3].

Sweden, more than any other country, defined the perfectly suited geography for the baconskyan character: especially in Stockholm, Baconsky has the obvious feeling he found himself again in the middle of symbolic spaces that he perceives with all his senses. The beautiful pages consecrated for this new experience of the cult traveler when meeting the Sweden's charm are enhanced by the thrill of being able to visit the poet Arthur Lundkvist in Solna, his home, and to meet here the poet, prose writer and essayist Lars Gyllensten.

Each place discovered by the traveler brings him the surprise of meeting a kind of mystery and myths as if sprung from the earth, lasting and possessive: "*...Sweden's landscape gradually conquered me…equal and of a solemn monotony, forests dominated by coniferous, crops still standing and large lakes of blue sharp colour which only the waters closed in stone have it…and the stone is everywhere… the fields of this country are old and horizontal mountains arising here and there among trees or grains, with their ridges like killed cetaceans giving the landscape an implausible character. The dull landscapes determine fatigue and*

[2] Octavian Paler, *A muri, a dormi… a visa, poate? (To die, to sleep... to dream, maybe?*), in „România Literară", X, no. 24, 16 June 1977, p. 11

[3] A.E. Baconsky, *Remember. Fals jurnal de călătorie (Remember.False traveling diary)*, Bucharest, Cartea Românească Publishing House,1977, pp. 57-58 (Helgoland)

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

sleepiness states when traveled by train, but in this Scandinavian monotony is still something that exalts the inner eye and suddenly you have the feeling that everything is animated by unseen presences, that you are part of an impenetrable ritual…"[4].Crossing the Northern lands is done, as always in Baconsky's case, through self-acknowledgment, the travelling poet knows all too well to read between the lines, when it comes to spacial symbols, and he can identify his own symbols that confirm his claim of stemming from a distinct poetic geography: *"…but perhaps I am still observing the illusory Lapland within myself, that is why everything seems so familiar so much so that in the frozen scenery, I am reediting spiritual states experienced many times before ...(...)in such environments, the need to communicate is minimal, as is the need to think or create… an ideal land for neutralizing language… we, Europeans who know too many words, would need a long stay in Lappland..."*[5].

A very good connoisseur of the great European cultures' history, A.E. Baconsky develops extensive analysis pages in the Scandinavian culture and civilization. During his trip from Hälsingborg to Stockholm, he is surprised to discover that this country, so far away from his country, is somehow very close to our own culture through ancientness, symbols and profound meanings which the most common thing have: "*The farmers' brick houses have the elementary joint of the old huts which the Vikings rolled out of tree trunks, amplified and brought to a comfort that made them worthy of envy of almost all Europeans…they had nothing of the architectural coquetry of the German villages, simple forms and lapidary solutions seeking the beautiful in the world of primordial relations with the space, forests, light and perhaps with the loneliness that always has secret aesthetical values… for loneliness is absolute here…"*[6].

Stockholm, in particular, offers the writer extensive admiration exercises. The Romanian writer already knows that "*Many of the port cities north of Hamburg and Amsterdam are also called Venices of the north*," but he will come to see that "(…) *if there is a city in the north capable of suggesting something of Venice's atmosphere that is, above all, Stockholm although its greatness is another…*" (p. 391). Moreover, after a stay of several days, when he has the time to discover step by step the inexplicable charm of Stockholm, A.E. Baconsky believes that this city is unique in the world through its elegance and friendly sobriety deserves a larger fame than Venice itself: "*No, the city ultimately is something else than a Venice of the North which seems to me only a useless metaphor, a conventional euphemism*"[7].

What catches the Romanian writer so much that he mingles with this Scandinavian city? He is impressed with the open structures of the architecture and harmonies of the inner landscape of Stockholm ("*Here, the magnificence resides primarily in its unusual urban areas…the spaces, the waters springing from everywhere giving you the impression that you live in the unusual confluence of several large rivers, the docks, bridges, parks, various boats crossing the city in every direction are beautiful…*"[8]. He discovers the metropolis as being totally different from large European cities dominated by coldness and confusion; in Stockholm one can feel people's warmth, always ready to be friendly to the traveler, protecting him from the panics and disorientations specific for straying in western capitals: "*…the city is not cold, nor distant, its elegance does not defy…I think it is one of the few western cities where you could afford the luxury of being poor and alone (…) for somewhere Stockholm has a warmth – that also belongs to people more than I had expected to see at a such latitude – it has a melancholy of the streets*

[4] A.E.Baconsky, *Remember. Fals jurnal de călătorie*,I, Bucharest, Cartea Românească Publishing House,1977, p. 389.
[5] *Ibidem*, pp. 427-428.
[6] *Ibidem*, pp. 389.
[7] *Ibidem*, pp. 407.
[8] *Ibidem*, pp. 392.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

sprang perhaps from the weighted crystals of the northern sun, a melancholy neighbour with Kierkegaard's anxieties and with the suffocated spasms of the Scandinavian theatre"[9].

City of exemplary quietness and ancestral wisdom, Stockholm is revealed as an area where man has never collapsed under the burden of history. Visiting the museum of Vasa's sunken ship, the Royal Palace of Stockholm, a village museum and Storkyrkan – the city's cathedral, A.E.Baconsky has the revelation of this civilization's oldness and stability which he unconditionally admires: "*There is something very old in this city, the wooden spirit of the old Scandinavia which haunts in a stone metropolis, the age of the first settlements of fishermen and warriors present in memories and in the rarefied air that vibrates as a golden powder in September afternoons when the sun diffuses dissimilitude lights…there is something very old, perhaps the quietness of this city that long has not experienced war and its balance and isolation, here in the north, where the winter teaches all things to age…*"[10].

Perhaps above other Swedish values, A.E. Baconsky admires a majore difference from other European nations: the consumerism is not dominant for the human being but a great care for inner values which embellishes even more the Scandinavian soul: "*Stockholm continues to live in the forest, here even the gold of jewelry has strange sparkles of steel, people talk like bells, the civilizations seems not to disturb them… old Europe that is always consuming is less sensitive here… the euphoria of products does not haunt and their behaviour has a rough, unsophisticated elegance*"[11].

A.E. Baconsky believes that maybe from here should start the deciphering of Stockholm's mystery "*a city of forests and sea with its countless blue eyes*", a city that grows its own myth and keeps its tradition unaltered. Certainly, for the Romanian writer Stockholm is the mirror-city in which he could rediscover himself with all the sensitivity, need for balance and quietness, with the desire to cross the threshold from the outer contemplation and return towards himself, always in a different Self Story: "…*there are cities prompting you to escape from yourself, from the bed of your existence and sensitivity, to try to become another, to forget, to defy, rising or descending between ruin and exaltation, but Stockholm is part of those too rare, capable of concentrating you on your own universe…*"[12]. Therefore, if Stockholm is "***more than a Venice of the North***", A.E. Baconsky transformed it into a European myth, a kind of city with the core of a soul.

Paradoxically, the trip to the Arctic Circle and living in the hub of northern symbols does not create aesthetic satisfactions for the writer. He is caught up in a questioning awe, preferring not to identify the outer myth with the inner one and promoting here, too, the other myth that he takes with himself everywhere – the one of plural solitude: *"… I can finally ask myself, in this absolute solitude, if Laplandconfirms my anticipated representations, if its landscape confirms my expectations…but, perhaps, I am still seeing the fictitious Lapland within myself, that is why everything seems so familiar, because, while the scenery is frozen, I am reediting spiritual states experienced many times before…and yet, there is more stagnation than I would have suspected.(…) in such environments, the need to communicate is minimal, as is the need to think or create… an ideal land for neutralizing language… we, Europeanswho know too many words, would need a long stay in Lapland"*[13]. The misfortune of not being taken in a traditional yurt, guarded by reindeer horns and subterranean birds that the poet dreams of stimulates him to

[9]*Ibidem*, pp. 394.
[10]*Ibidem*, pp. 400.
[11]*Ibidem*, pp. 407-408.
[12]*Ibidem*, p. 415.
[13]*Ibidem*, p. 428 (Lapland).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

reiterate the inner vision, without a projection towards reality: *"…only the relentless wind calls me randomly towards the world of strange resonances of these final northern latitudes, beyondjoint streets, on crimson ridges where small, obstinate trees search vainly Absalom's plaits at midnight…I am, too, a man of the wind… somewhere out there in his violent and bright world lies my home…out there is where the somber mystery of my wordless song lies, a murmur too often misunderstood,whose dullness is forever ruled by the floating black and silent wings of windmills that watch over my childhood…"*[14].

To Baconsky, the polar space is, quintessentially, not one of poetic *absence*, but one of poetic *camouflage*. The writer overestimates the fascination for the static, the inert and the mask, suggesting hermetic poetics in relation to the background, to the substance. Ultimately, the writer takes advantage of the opportunity of a ontology focused on its inner signs, shielded from the incongruities of superficial, external knowledge: *"…total solitude…towards West, in the distance, one can catch a glimpseof Lapland's mountains, a rough and brown country that I am examining more profoundly… the landscape becomes more and more abstract or primitive… singing an Icelandic song without lips as Lundkvist would say... yet here it is not the lips that are missing, but the features altogether, a face with features hidden inside, that does not display a smile, or a grimace, or an expression in spite of the violent wind and the massive, compact, impenetrable cloudsmoving on a calm, blue sky… or maybe a land in disguise, wearing a shaman's mask, addicted to dark rituals, barbaric and refined at the same time… (…) the polar circle is a conventional landmark, but as I move farther away from it, advancing towardsthe center of Lapland, it flares up burning behind me as a phosphorus frontier and the universe becomes different just like my feeling of alienation and solitude*"[15]. However, symbols collapse at the smallest attempt of adjusting the particularities to the practices of the modern world. *"…everything is comfortable and ultramodern, life and death irreproachably managed… and the asphalt of the streets I roam by bus in multiple directions seems reinforced leadwithin the brown, red and yellow scenery… metal everywhere, even inLindegren's poems, who is a son of these laplander regions, obsessed with lead, bronze and iron, with fleeting autumns that fade into pale horizons, as ghosts do..."*[16].

The grand reunion is, nevertheless, one that takes place in the core: not with an abrupt, static and austere landscape, but with a certain type of spirituality bordering on the inherent ancestral background of the Romanian people: *"…no, I haven't forgotten anything, I have preserved my whole background of primitive nobility that no civilization can corrupt and maybe that is why I feel myself communicating on hidden channels with this people of vigorous peasants, equivalent, from a territorial perspective, to the sum of their previous conditions, dominating their brilliant civilization and managing to infuse it with the patinaof their age... they know that cutting down a tree several centuries old is the same as destroying a spledind palazzoand that is the reason why, when the asphalt of alleys and sidewalks meets the tree, it goes around it or it embraces it without attacking its grandeur …"*[17]. The geographic distance is diminished by the symbiosis between the sensitive and the conscious aspect, beyond which the norm demands the tenderness and balance of marks in the dialog process.

BIBLIOGRAPHY

[14]*Ibidem*, p. 424 (Lapland).
[15]*Ibidem*, p. 423.
[16]*Ibidem*, p. 425.
[17]*Ibidem*, p. 411.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

A.E. BACONSKY, *Remember. Fals jurnal de călătorie*, Bucharest, Cartea Românească Publishing House,1977.
Eugen SIMION, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian (The time of living, the time of confessing*. Parisian Journal), Bucharest, Cartea Românească Publishing House

GIVE ME THAT OLD TIME RELIGION. ATWOOD AND MITCHELL'S DYSTOPIAS OF DOGMATIC MANIPULATION

Dorina Loghin

Lecturer,. PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: We have always been preoccupied about the context in which we live, about our 'here' and 'now' and the quality of the life that makes them meaningful and which, ultimately, defines us. Since human concern over their future has been generating lots of speculations, more passionate today than ever before, one solution to fathom it would be to look at the past. Between them, the present points to two alternatives: utopic and dystopic, with a clear appetency for the latter. Much has been written about humankind's 'bad times' and the bulk of this kind of written production overlaps the expression of anxiety rather than the blissful eye-and mind-cast into our tomorrows. This article discusses Margaret Atwood's The Handmaid's Tale *and David Mitchell's* The Thousand Autumns of Jacob de Zoet *in terms of the social implications of the religious manipulation. The former configures a not-so-distant future order turned monstrous, whereas the latter depicts a cognate episode of atrocity placed in the not-so-distant past. One underlying idea in both schemes is the a-temporality of the dystopic context. The other is the fact that the constructed dystopic contexts are the exposure of man's exclusive vision, that of a world of maligned order. The assumption is that the perpetuation into the future of the appetence for the same old religious manipulation and enslaving is inevitable.*

Keywords: dystopia, religious manipulation, human sexuality, fertility, a-temporality.

"[...] theocracy is a live menace: in Iran and Afghanistan, in the influence of the Christian Coalition upon the Republican Party, and on a much smaller scale, in the tyranny over English-speaking universities of our New Puritans, the academic feminists. The Handmaid's Tale, even if it did not have authentic aesthetic value (and it does), is not at all a period piece under our current circumstances." (Harold Bloom)[1]

Introduction

Once upon a time there was "a very wicked hobgoblin. He was one of the worst kind; in fact he was a real demon." He "had invented a mirror with this peculiarity that every good and

[1] Introduction to *Margaret Atwood's* The Handmaid's Tale,Modern Critical Interpretations, Harold Bloom ed., Chelsea House Publishers, 2001, p.1.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

pretty thing reflected in it shrank away to almost nothing. On the other hand, every bad and good-for-nothing thing stood out and looked its worst. The most beautiful landscapes reflected in it looked like boiled spinach, and the best people looked hideous, or else they were upside-down and had no bodies. Their faces were distorted beyond recognition and if they had even one freckle, it appeared to spread all over the nose and mouth." One day, when the demons took the mirror to heaven to mock "the angels," they dropped it to the earth and it "shivered into hundreds of millions and billions of bits. Even then it did more harm than ever. Some of these bits were not as big as a grain of sand and these flew about all over the world, getting into people's eyes, and, once in, they stuck in there, and distorted everything they looked at, or made them everything that was amiss. Each tiniest grain of glass kept the same power as that possessed by the whole mirror. Some people even got a bit of glass into their hearts, and that was terrible for the heart became like a lump of ice. Some fragments were so big that they were used for windowpanes, but it was not advisable to look at one's friends through these panes. Other bits were made into spectacles, and it was a bad business when people put on these spectacles meaning to be just. The bad demon laughed till he split his sides; it ticked him to see the mischief he had done."[2]

The glass splinters are still in the world. They exist in the eyes and hearts of some. Those who 'feed' on others.

People have always reacted to oppression. Against it but mostly against being oppressed. The scale pointer tilts in favour of the latter situation out of selfish reasons or, as the general motivation goes, out of self-preservation. But in spite of the revolt and the opposition, mankind still experiences oppression in its various, often mind-shattering forms. When oppression becomes the dominant feature of a society, the dystopic paradigms are beginning to loom on the horizon.

Dystopia is a form of ectopy, only of fictional nature. In biology, "ectopy" or "ectopia" is a disease manifested in the displacement of an organ, like for example the heart, which is thus situated outside the thoracic cavity. The literary dystopia is a social case. The very heart of a society turned dystopic suffers from functional aberrations. Relocated to a defective system of control, its normal, benefic function ceases. Instead of circulating the 'vital fluid' meant to ensure the social stability of its people, it metes out anarchy, creates confusion and induces instability. Normality is replaced by abnormality and socially beneficial behavior by socially detrimental conduct. The very tenets of social normality change and man's noble mission to pursue the good of their fellow-beings falls on the bottom of a rusty pot with the oblivious clink of a fake coin.

History stands proof that this order of things has perpetuated throughout time with very little variations indeed. The story of the adulterated human soul, of its forms of perversion continues to set imagination aflame and incite writers to commit it to paper. Yet, despite the variety of its representations, the essence remains basically the same. Our world is double-marked by good and by bad alike. Our experience does not contain either of these extremes taken separately. Only religion teaches us about one and the other in their distinction so that we can

[2]*Fairy Tales from Hans Christian Andersen*, Turnbull and Spears, Edinburgh, 1906, pp. 183-184.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

eventually make our choices. We have been taught, for instance, that a world made up of exclusively good things is utopic and that it is called Paradise.

As things have been imagined and rendered in fiction, we learn that in utopias everything exists and is also contained in a perfect time-place bubble. Utopian contexts are therefore unvarying and their main attribute is 'stasis.' Nothing changes there, things have come to a halt, the hypothesized standstill, both initial and final. No questions are raised to make room for answers.

On the other hand, the longing for change is very much alive in us all. This justifies hope. Our hope for something new and renewable, for something that usually promises to be better than what we have so far known. People of action see it as an incentive for progress, for perpetuation, whereas contemplators merely as a necessary item for their personal comfort zone. In utopia there is no progress, only sameness, uniformity and we are not ready to deal with this kind of arrangement, namely we are not prepared for the one-sidedness of an existence that is exclusivelygood. Not yet, at least. Paradoxically, in our frantic determination to cultivate the good, we end up by spawning the bad. That is why, the place where we struggle to *be* and to *exist* is predominantly, if not altogether, dystopic. No pessimism, mere observation.

Voyaging among time coordinates:a manner of rendering *a*-temporality

Looking for past events, either good or bad, is a common human drive. What we look for is actually an *explanation*, one that can elucidate those episodes by rendering them in terms of present consequences. The reason for which we need to understand what has happened and why is either to re-live positive moments or to remedy deleterious consequences and evade further mistakes. We are well aware of the fact that time amends events, which is why we seek to retrieve past episodes as they happened *de facto* and avoid surrendering to deluding, idealised images, cosmeticised by our affective memory. So, one reason for which we return to the past is to *re*construct the imperfect structures, to *re*store something that appears to have been 'lost.' This endeavour is, as a rule, an attempt to reclaim a condition which was either blissful or, at least, it is how we recall it to have been. This is so, perhaps, because we always wish for the good. Intrinsically. Even when we act injuriously. We also need to change things. In our longing to do good, we aspire to and seek to set up new structures, new orders of things, ones that may hopefully be better than the original ones. It is man's drive to improve, to remedy, to cure.

Time and its effects on us has concerned writers of fiction and non-fiction alike, especially the way in which its three domains of perceptions, the past, the present and the future can be rendered in their relation of mutual interdetermination. Above all, the way people *feel* about the past, the present and the future, personal and/or historical, and how they relate to them. To some of these writers, time is clearly delimited and must be treated as such, each sequence in its individuality. To others, the demarcation is either inexistent or irrelevant to the purpose of the message they wish to convey.

For the English writer David Mitchell, time is meaningful if and when it is crisscrossed by stories and characters. Time is simultaneously both a personal and a collective asset, a double attribute which Mitchell has lavishly been applying in his fiction. His stories and his characters are like celestial bodies that dance their way throughout the universe in a time continuum. It is their relation with time that gives time a specific meaning. This, in turn, defines a certain context where the events unfold. They are tethered to time in multiple ways. The past, for instance, is a

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

familiar face in the home of both the present and the future. We relate *to* and *of* the past of the present just as we relate *to* and *of* the past of the future. Also, we treat events in terms of the present of the past and that of the future. We too conjecture a future of the past and one of the present. In this way, each fictional perspective acquires its individual, well-defined meaning and, more importantly, *dimensionality*.

Mitchell invents and reinvents places and characters in terms of time's *fluidity* as well as of its *spatiality*. In the type of narrative proposed by Mitchell time is therefore extremely mobile, stories and (their) characters drift about freely, resolute to reach a destination, a new one each time, to occupy for a while a place in a time sequence – both set in a relation of inter-determination.

Such existential fluidity somehow leaves the impression of an absence of any kind of restraints in terms of the narrative temporal flux, which, in turn, creates the feeling of *a*-temporality, of timelessness.

Mitchell's technique proves that certain narrative contexts that are characteristic of a more or of a less remote past, can be brought in the present or can equally well be projected in the future, this without impairing in any way the quality of the artistic message. Such auctorial wizardry is especially identifiable in the dystopic configurations of most of Mitchell's novels. Here, by dismantling and rearranging situations, he invents, constructs, reinvents and reconstructs *worlds of time* and *time worlds*.

One of Mitchell's fictional peculiarities is the fervour with which he returns to and retrieves previous concepts and philosophies, ones that, due to the original manner in which they are applied to fit the new fictional-narrative context, could be accepted as 'personal formulae.' Characters and social patterns are reimagined and reinvented perpetually. This may be an indication of the longing he himself, as creator of fiction, feels to return to old times in search of answers to predicaments, to clarify alleged uncertainties or, perhaps, to reconsider previous designs. When building up his novels, Mitchell acts like a Lego games virtuoso who delights in constructing newer and newer fictional structures wherein he eagerly invites the readers to construe their own message.

He "collocates lost worlds," an undertaking for which he alters the normal coordinates of time and space by de-constructing and re-constructing them in a permanent process of adaptation to fit his narrative purposes. "The fault lines of encounter, accident, missed opportunity, and fatal consequence, reveal patterns that form the narrative matrix of a reconstructed "history."[3] In this way, Mitchell chooses to work out his texts in an *a*-temporal matrix, the narrative space where his beliefs and knowledge are contained and where they are let to move freely in the absence of the rigidity of the time-space constraints. "Mitchell's fiction invokes multiplicity. Contingency – that collision of randomness with facticity – is the plotful measure of his novels where characters and their ancestors or descendants transmigrate across stories set in universes that operate according to principles of spatial and temporal compression and dilation."[4]

[3] Patrick O'Donnell, "Minor Histories: The Thousand Autumns of Jacob de Zoet," in *A Temporary Future. The Fiction of David Mitchell*, Bloomsbury Publishing Inc., 2015, p.123.
[4] Idem, Introduction. "Many worlds, real time", p.1.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

The fact that the North-American Margaret Atwood chooses to operate with and inside dystopic literary environments might be indicative of an appetite for oddness, of that mysterious drive that urges us to go astray, to transgress and to disobey. In the dystopic world the tilting of the balance towards iniquity affects everything. Time too, especially time, for time is determinant of all the actions that operate there. When time is tampered with, the hands of the clock lose control. The order rendered by its *natural* flow is corrupted, the events are marked by randomness, and chaos sets in. In chaos, the past, the present and the future bounce about and intersect in a disorderly, unexpected way and induce in us a feeling of unexpectedness and confusion. Enthralled by this unexpectedness and dazzled by bewilderment, the artist is ready to create.

Out of the drive to return to old conventions, out of writerly intentionality or due to the necessary rhythm of cyclicity, appeared fictional Gilead. The republic in *The Handmaid's Tale* (1985) was built on the ashes of the apparently indestructible United States, the most potent and politically stable state in the world as a result of a political coup de grâce.

Its prosperous democracy was replaced by an austere, wry type of fear-spreading theocracy. Paradoxically, Gilead, a citadel with a Biblical name, is a place from where God has been banished and the good old religious moral has been replaced by a set of twisted cannons. The thus created republic operates under a system of beliefs designed to enslave. It is a strange place where life is reformatted according to unhealthy principles. Instead of thriving, as its 'architects' initially hoped, Gilead seems to progressively succumb.

This is a country run by devitalized men and women, pathetic images on fading daguerreotypes. Due to the people's debilitated fertility, the sense of stability has been lost. The sanctioned families' inability to produce descendants makes them live with the constant fear that *their* time is running out. By suspending the lineage, identity, both national and individual, becomes an empty notion. This fear of extinction had engendered irrationality; heart and mind have turned monstrous. In Gilead evil has dissolved humanness. People have become insubstantial. Although populated, Gilead is a wasteland. "There is the same absence of people, the same air of being asleep. The street is almost like a museum, or a street in a model town constructed to show the way people used to live. As in those pictures, those museums, those model towns, there are no children." (Atwood, 23)

Atwood knows, like the rest of us may, that the luciferic "non serviam" has had interesting consequences on mankind. Rendered henceforth *a*-temporal, human misdemeanor is merely one of them.

Atwood's dystopias are such places, literary, fictional loci where time circumscription is only apparent and out-of-time*ness* is real. Once fashioned, the story of Offred, a handmaid in Gilead, is no longer subject to the influence of time coordinates. It is not *emptied* of time, it is *taken out* of time, *rendereda*-temporal due to the timelessness of its message.

Any transition inevitably implies change. The change is dramatic and hard to cope with when the transition is made from a zone of relative comfort and stability to one of anxiety, injustice and humiliation. Therefore, one needs to both reinvent oneself under the circumstances and, at the same time, preserve and protect one's old identity as a necessary point of reference for upcoming events. To be able to move ahead into the future, Offred must live in the present by holding on to the past. By overlapping the time coordinates, she becomes *a*-temporal. She does

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

that in order to *be* and to *exist*. However, in this new type of community, The Republic of Gilead, looking back to old times is forbidden. Any hint to what used to be before ends up in capital punishment. *Being* and *existence* are simultaneously annihilated.

The woman who crossed the borderline – was *dragged* there, rather – between two 'realms' has received a blood-red uniform and was assigned a duty: to procreate for others. She has become the slave of a social mindset. Slavery is *a*-temporal as is the fight to escape it. Being denied the right to *be*, Offred will have to prove herself worthy to *exist*. A Latin sentence scribbled down –in despair, apparently – on the wall of the cupboard of Offred's room by its former occupant has made the difference: "nolites te bastardes carborundorum." "Don't let the bastards grind you down." She will not let this happen to her.

Her new identity is meant to be one of denial of the old self, the real one. It is an identity without identity. Yet, like the rest of the handmaids, allegedly, since no reference is made to these women's personal opinions, Offred her true identity, her*self*. In her intimate moments, moments of mindfulness, of facts-evaluation and self-analysis, she travels back and forth in time, seeking to understand her present and to find a possibility to seize the chance to a future which, for the likes of her, is then and there, forbidden. She knows that in order to survive, she must continue to *exist*. She will have to define her existence in relation to the present, her *own* present. In her new condition, the present will help her to hold on to her past and to keep going towards the future. "What I need is perspective. The illusion of depth, created by a frame, the arrangement of shapes on a flat surface. Perspective is necessary. Otherwise there are only two dimensions. Otherwise you live with your face squashed against a wall, everything a huge foreground, of details, close-ups, hairs, the weave of the bedsheet, the molecules of the face. Your own skin like a map, a diagram of futility, crisscrossed with tiny roads that lead nowhere. Otherwise you live in the moment. Which is not where I *want* to be. But that's where I *am*, there's *no escaping* it. Time's a trap, I'm caught in it. I must forget about my secret name and all ways back. My name is Offred now, and here is where I live. Live in the present, make the most of it, it's all you've got." (Atwood, 143, italics added)

Like the citizens of The Republic of Gilead in Atwood's novel, in Mitchell's book, *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* (2010), the people of the Kyôga Domain are removed from time together with the place they inhabit. Robot-like, men and women move on from one day to another in a space where time seems to have lost its significance. They too are subjects of a rulership the head of which is a mock cleric, a self-proclaimed abbot, *the* Lord Abbot Enomoto. Another 'man of faith' whose true vocation isn't the good of the others but of himself only, for which he unhesitatingly sacrifices other lives.

Enomoto is a life-taker, of the innocent, another avatar of the Biblical Herod, of evil ultimately. So long as he is the master of an *a*-temporal place, Enomoto remains immortal. His immortality is conditioned by his presence in that place. It is acquired, not divinely ordained and, consequently, is not eternal. He is well aware that any mistake, though, will bring about his losing it. Unlike him, the rest of the Shrine residents are *a*-temporal but not immortal. In fact, they are allowed to live but their life is conditioned by the duration of their ability to procreate.

Similarly, in Gilead fertile women are cherished assets while the infertile ones are exterminated. They are either executed – the preferable situation – or they are banished in places where they must endure a slow and terrible death.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Enomoto is not responsible only for the death of his female or male subjects but – most terrifyingly – for that of the newborn. They die in order to feed him with their blood – the elixir of immortality and eternal youth: the future of a nation is killed in order to perpetuate the present of one.

Vampires are said to have no reflection in the mirror. Mirrored, Enomoto, a vampire himself, does have a reflection nevertheless: a topsy-turvy figure of Japan, a Japan with a maligned heart, which, in order to ensure its own imperishableness, sacrifices the nation's future by drinking the sap of its off-springs. In this way, Enomoto may be regarded as a warning signal against political self-delusion and egocentrism.

Japan shall never return to its condition of self-imposed isolation. Hope is born.

Hope is born in Gilead too. When Offred hints at her alleged pregnancy, the result of an act of free will, hope is born. The past, the present and the future have returned to their initial configuration. Things are beginning to acquire meaning and re-arrange themselves in time. The meaninglessness and chaos of the dystopia have been overcome. Offred slides out of her red habit and, in her nakedness, she regains her true self. It turns out that meaning, true meaning is born in nakedness, like in naked Emperor's story. By defying the very essence of the dictates of the malformed dogma, she doffs the habit of her confinement. She can now smash the pillars of the dystopic world.

Offred's equivalent is Orito, one of the key characters of David Mitchell's *The Thousand Autumns* dystopia.Like Offred, Orito is an intruder in an evil world. The two women's strength are sourced by their very out-of-placeness, by their refusal to 'integrate,' to be part of an "impossible" place and time and fulfil the duty to procreate imposed onto them.

Neither Offred nor Orito conceives under detention. Whereas in Offred's case things are ambiguous – at a certain point she hints at a possible pregnancy with someone other than the Commander – Orito does not conceive at all. She is a pure-essence character to whom her own sexuality serves no purpose whatsoever. If she herself does not procreate, Orito helps others to do it, which makes her duty as sacred as the condition of motherhood itself. She is a mother to mothers.

Unlike the luciferic *non serviam*, Offred's and Orito's are acts that render salvation. The Holy Book is re-writing Itself once again. Like Offred, Orito too knows that she must keep a cool head lest she would lose her identity. She refuses to become one of the Shrine's oblivious zombies. She does not take the drug that renders people incapable of decision and action. Her refusal to serve a putrid doctrine is decisive: she will be a determining factor in the destruction of a code of *dis*honor and the annihilation of a dystopic social enclave.

Within the world they have been forced to enter, Orito and Offred are, however, granted the right to privacy. They are assigned a space of their own, a room, respectively, a cell. The right to privacy is, after all, a sacred right. A place of total intimacy, the room should be a place of growth as well as one of self-assessment. None the less, the rooms are not entirely their own. They still 'contain' the memory, the imprint of a former inhabitant. Coincidentally, in both stories, the two women's space bears the uncanny reminiscence of a suicidal presence: a woman who hung herself in despair prompted by the lack of perspective. One's past and present terminated on account of the absence of the future. For Orito and Offred the past is there, a

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

heavy, unavoidable, persisting presence. "She wanders which rafter the last newest sister used to hang herself." […] "Other Sisters, Orito suspects, remember her predecessor hanging in her cell. (Mitchell, 232) "What happened to her?" I say. He hardly misses a beat. "Did you know her somehow?" "Somehow," I say. "She hanged herself," he says; thoughtfully, not sadly. "That's why we had the light fixture removed. In your room." (Atwood, 187) The weak are purged.

Shiranui Shrine is a fictional warning, as is Gilead. Against what may happen if bad choice is repeated. Everything comes at a price. It is not by chance that the author chooses to name the place "Shiranui" because in Japanese tradition, "Shiranui" has a similar connotation with the English 'will-o'-the-wisp', in that they both refer to a hoax phenomenon, some bog flicker which you see by chance and only if one has eyes for it' or if it allows itself to be seen by human eyes. 'Ghost light,' phantasmal vision. In the English folklore this phenomenon is not necessarily associated with some menacing evil but evil can be a consequence if one fails to treat the wisp sensibly and respectfully. Mitchell's 'Shiranui' is not an optical phenomenon, an illusion, though. It is a hellish fictional reality. Like in hell, time loses its function and the author dissipates it with his big authorial fan. Time becomes now an imprecise and 'patternless' pattern. What happens in Mitchell's in-frame story is specific to no historical moment in particular even though the events are rendered with a precise time reference that is mentioned at the beginning of the chapter: *The Tenth Month in the Eleventh Year of the Era of Kanse*[5]. The careful dating of the events that unfold during the period close to the end of the eighteenth century could be a subtle allusion to Japan's self-imposed long historical stasis, a condition of self-isolation that has made it uniquely out-of-time. AJapan *of no particular time*' is a Japan that *took its time* to develop splendidly and meticulously outside foreign intervention. Like the cicada, its perfect symbol, in the depths of its socially cryptic existence, singing 'at night' to shun predators.

Following the normal course of time, things change. That is to say, most things change by following the natural, constructive course of action designed for progress. There are some, however, that do not: human abomination. This is a condition that seems unalterable; it doesn't even change for the worse as there are no degrees of its attribute. It's simply that, abomination. When it is religiously motivated and sustained by retailored dogmas, it reinforces its position.

Following this line of thought, we can say that both Mitchell's and Atwood's are in-fiction warnings are about the effects of religious manipulation.

The religion of destruction

Pertaining to faith, to the belief in a Creator who is not necessarily defined by a certain religious, spiritual or philosophical orientation that, in turn, is sustained or not by a particular dogma, life is primarily associated with constructiveness and is deemed immortal. This original creed is contained in the code of most of the human belief. Most cultures plead for and worship essential life and welfare and share the opinion according to which these are undeniable universal assets. There are positions, however, that contest the Creator's authority and profess destruction and annihilation of Man, the Sublime Creation. This is the act of allegiance of their adherents to their faith. The life they cherish is primarily that of theirleader's, first and foremost. To kindle that 'solely-meriting' life, all other lives must be sacrificed.

[5] The period between January 1789 and February 1801.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

The divine proof that life is sacred is birth-giving. In a morally vertical world, procreation is an act of obedience to the very first divine instruction, a *blessing* rather than an *order*, an act of heavenly love. "God blessed them; and said to them, be fruitful and multiply, and fill the earth, and subdue it; and rule over the fish of the sea and over the birds of the sky and over every living thing that moves on earth." (Genesis 1:28)

In this sense, Atwood's Gilead is not a place of divine obedience. Nor is Mitchell's Shrine. They are disfigured worlds, places from where God and His 'old time religion' have been banished. In Gilead, God's commands are deconstructed and then reconstructed for manipulative purposes and life is desacralized. Inside the Shrine walls, god is Abomination and the sacred acts of conception and birth-giving are key objects of manipulation. If the coming into the world of a human being is a timeless miracle, a religious act of profound implications, enslaved procreation is defies it altogether. This scenario is typical of reverse-order societies, of dystopias, real and fictional alike.

In Gilead, responsible for this social disfiguring are but a handful of petty individuals: all those Freds, Glens, Charlses or Warrenses, ex Messrs. Nobody who, in a moment of mettle have decided to overthrow a regime, to dress up as leaders and cure their life-long frustrations through despotism. They are the ones who, Bible in hand, piousness on face, decide now that women are lesser beings the only purpose of whom is to serve men.

Unlike in Mitchell's dystopia, in Atwood's maligned order the new-born are not killed, at least not the able-bodied ones. Religion occupies a massive part of the new society but it has nothing to do with the original, fundamental dialogue with the Divinity, with the true God worship that knows no time nor space. Gilead's religion is well-tailored to fit the manipulative needs of the Republic leaders. Its tenets, however ghastly they are, stipulate that life is, after all, 'sacred.' That of the child but not of the birth mother, whose sole role is to procreate. This is a law and nobody contests it. It is blindly obeyed.

Gilead's faithless religion uses Bible clippings, paragraphs that are used mantrically and mesmerize the population in order to subdue it. "For lunch it was the Beatitudes. Blessed be this, blessed be that. They played it from a disc, the voice was a man's. *Blessed be the poor in spirit, for theirs is the kingdom of heaven. Blessedare the merciful. Blessed are the meek. Blessed are the silent*. I knew they made that up, I knew it was wrong, and they left things out too, but there was no way of checking, *Blessed be those that mourn, for they shall be comforted*." (Atwood, 110-111) "It's the usual story, the usual stories. God to Adam, God to Noah. *Be fruitful, and multiply,and replenish the earth*. Then comes the mouldy old Rachel and Leah stuff we had drummed into us at the Centre. […] *Behold my maid Bilhah. She shall bear upon my knees, that Imay also have children by her*. […] We had it read to us every breakfast, as we sat in the high-school cafeteria, eating porridge with cream and brown sugar." (Atwood, 88)

When interviewed by Bill Moyers, Margaret Atwood explained her position, one that underlies *The Handmaid's Tale*. "[…] people will take a bit of the Bible, build a religion on that, more or less ignore the rest or say the rest doesn't matter. And there all kinds of groups like that, that have differentiated themselves once the Catholic Church split. At the time of the reformation

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

there were an infinite number of a large number of other splits. So, little groups have pulled off and developed their own theology really, based on certain passages in the Bible."[6]

It is the holiness of the Procreation Act that makes procreation religion. An essentially pristine old time religion. The way it is enacted in both Gilead and the Shrine, it is abomination. The mechanical, affectionless copulation reverberates the Nazi underground lab experiments on human guinea pigs. "Kissing is forbidden between us. This makes it bearable. One detaches oneself. One describes." (Atwood, 95)

In the Shrine, the copulation rituals are less mechanical. Pleasure is not excluded, making these 'enigmatic' meetings somewhat tolerable.

In both Gilead and the Shrine, the sexual intercourses are rendered the function of rituals. They should be considered privileges, acts of grace performed to serve a majestic, sublime purpose. In Gilead they are accompanied by religious recitations while in the Shrine are preceded by a short festivity. The Sisters are congratulated publicly. "Engiftment Days usher holiday mood into the House of Sisters. Within minutes, Kagero and Hashihime are being congratulated in the Long Room. Orito is dumbfounded at the sincerity of the other women's envy. Talk turns to the clothes, scents and oils the Goddess's choices shall wear to welcome their Engifters. Rice-dumplings and *azuki* beans sweetened with honey arrive for breakfast; *sake* and tobacco are sent from Abbot Enomoto's storehouse. Kagero's and Hashihime's cells are decorated with paper ornaments." (Mitchell, 230) While in *The Handmaid's Tale* the male procreator is known and is the same one person, the Commander, in *The Thousand Autumns*, the procreators are many, monks who are randomly selected. They enter the procreation chamber completely obscured by their hooded capes, so they remain unknown to the Sisters. "Nobody so much as acknowledges the arrival of the master and acolyte in the Chosen Sisters' rooms. Hatsune is singing "The Moonlit Castle" very softly to her own accompaniment on the *koto*. Housekeeper Satsuki is repairing a sock. When those carnal negotiations the House terms "engiftment" are actually occurring, Orito sees, the jokes and gossip all cease. Orito also understands that the levity and lewdness are not a denial that the Sisters' ovaries and wombs are the Goddess's, but a way of making their servitude endurable … (Mitchell, 238) But again, in Atwood's novel the new-born live, while in Mitchell's they are killed right after they are born. Unaware of the murder, the Sister-mothers live on and fulfil the task they are assigned through drug ingestion and belief manipulation.

Orito of the *thousand autumns* knows that: "To implant belief, Orito thinks, is to dominate the believers." (Mitchell, 264) The atrocities that take place in the House of Sisters in the Shrine on Mount Shiranui are committed in the name of a religion that, too, has nothing to do with anything Divine. Like that of Gilead, it is an exclusively dogmatic act. The utopic dream has become a daymare, a condition in relation to which time, logicality and compassion become nonexistent. Inside the order, the Sisters and the acolytes perform a mock ritual under the watchful eye of a fake goddess of procreation whose scandalous edifice is fear- rather than love-inspiring. "The Goddess is disrobed for the Annunciation of Engifting: her exposed breasts are ample with milk; and her belly, devoid of a navel, is swollen with a female foetus so fertile, according to Abbess Izu, that the foetus's own tiny womb encloses a still smaller female foetus,

[6] Bill Moyers, Interview with Margaret Atwood "On Faith and Reason", https://www.youtube.com/watch?v=QmVD7XcRb6Y (checked May, 2017)

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

which is, in turn, impregnated with a still smaller daughter . . . and so on, to infinity." (Mitchell, 229)

Primeval rituals frequently include bloodshed and child sacrifice, acts that are regarded as sacred by their practicants. In this sense, the blood sacrifices carried out by the Abbot and his acolytes can find a motivation in the fact that such practices had a massive influence on people's culture and mentality in the sense that it maintained them obedient and subdued.

A declared agnostic, Atwood thinks that dogmas are man-made and have manipulative purposes and that they never relate man to God. Spirituality can, however, serve this purpose. Here lies the difference between the letter – the word written down, materialized, and turned into *immutability* – and the unwritten word, non-material and sublime, which is *pure free spirit*. "[…] the usual contrast that is made between the letter and the spirit, the letter of the law and the spirit of the law. But it is not a contrast that you can see being acted out in a lot of religious groups. They much prefer the letter. […] So, possibly, He wanted to keep His spirit, the spirit of what He was saying; possibly He wanted to keep it *fluid* rather than causing it to be fixed and permanent and therefore *unchanging*."[7] Freedom of thought can release man from dogma constraints, help him change for the better and ultimately overcome fear of any kind. In this, like in death, we are all equal.

Life and death control in dystopias

Like the Lord of the Inferno, whose very purpose of existence is to convert light into darkness, LordAbbot Enomoto, in his desperate obsession to perpetuate his own life sine die, absorbs the vital essence of the purest of the pure, the new-born, and causes their death. Emulating his model, he is an autonomous spirit. Possessor of ample manipulative powers, Enomoto can brainwash and thus maintain perfect control of all his subjects. His fanaticism is the fanaticism of all religious fundamentalists, irrespective of the faith under the umbrella of which they sermonize.

Yet, even he, with all his out-of-the-world powers, cannot subdue the true *life-giver*, giver of *true-life*. Midwife Orito Aibagawa is a pristine soul, a prototype of spiritual immaculacy, whose mission is to deliver lives and thus fulfil the divine wish. In this way, Orito is the obeyer and, at the same time, keeper of the good old time religion. She is the only true enemy of Enomoto's, the unexpected 'surprise,' whose light overcomes his darkness. Entirely good, Orito is beyond dogmas with all their paraphernalia of petty machinations. She is the utopic sparkle that burns the dystopia down to ashes. In any death-kindling dystopia, there is a 'door in the floor', a way out towards freedom and life. In Mitchell's story that door is Orito.

In terms of his relationship to evil, man has always been torn between fascination and rejection. Fascination with the promise of freedom and rejection of the death threat it implicitly carries along with it.

In both Mitchell's and in Atwood's stories life succeeds in defeating death. Offred eliminates the Commander and, starts the decline of Gilead and Orito, indirectly this time, initiates Enomoto's perishment. Enomoto's and the Commander(s) of Gilead's fall and in this

[7] Margaret Atwood "On Faith and Reason", interviewed by Bill Moyers, https://www.youtube.com/watch?v=QmVD7XcRb6Y (checked May, 2017)

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

way the law of causality proves inevitable. Nothing can ever shun the very essence of its own nature and any attempt to cheat is paid for correspondingly.

Enomoto tries to justify his homicidal actions by presenting them as sacrificial offerings made to ensure the prosperity and fertility of the Kyôga domain. Convinced of the weight of his mesmerizing powers, he uses his manipulating abilities masterfully. The consent of the inhabitants reenacts the original sin, when man consented to evil in the hope of a wondrous reward. "The villagers speculate, but they know better than to hunt for answers. They are proud of their association with the reclusive monastery, and are paid for provisioning it; to ask too many questions would be to bite the hand of a generous donor." (Mitchell, 198)

More elaborate than the Commander, who seems to be a wheel in a larger mechanism, Enomoto is an independent, singular ruler. He denies life, except his own, and promotes death, except his own. This exceptionally interesting character is filled with a particular symbolism, a twofold symbolism actually. Partially, he embodies man's overall hard-wired reluctance to change, to advancement towards an end, inevitably associates with dissolution and death. On the other hand, Enomoto portrays, up to a certain extent, Japan's love of privacy and seclusion. Japan is known to have for a long time tried to keep itself away from the world and its advancement by obeying some self-created and well-preserved lines of evolution. Self-content and self-contained, its people would refuse any exchange of whatever nature with the outside world. They wanted to preserve their nation's essence unspoiled by foreign intervention.[8] Enomoto, rejects external intervention lest the truth should be unveiled and his actions impeded.

In a restricted, allegorical way, the monastery of Mount Shiranui is the representation of religious totalitarianism. Like Atwood's Gilead. The former is a monastery, the very crux of religion, a religion of evil. The second is a state from where the old time religion was banished along with the overthrowing of the former regime. Once entered either of the two places, you are disrobed of your individual significance and thus become the object of the leaders' religiously-motivated manipulation.

Mitchell's dystopic story is factually determined by the reference to a specific historical moment. Fiction blends masterfully with non-fiction, temporality with *a*-temporality. The narration is in the third person singular, therefore, invested with objectivity and the reader is unlike to question its veridicity. The related facts are accepted as historically sustained. Fact and fantasy blend smoothly to become one novelesque substance and nobody seems to feel the urge to separate them.

A first person account, Offred's story leaves space for doubt. It is somewhat felt as fictional, probably due to the fact that it is projected in the future, the time that cannot be verified. "I would like to believe this is a story I'm telling. I need to believe it. I must believe it. […] If it's a story I'm telling then I have control over the ending. Then there will be an ending, to the story, and real life will come after it." And then, hesitatively, "This isn't a story I'm telling," It's also a story I'm telling, in my head, as I go along. " (Atwood, 39).

[8] The novel's structure rests on the confrontation terrain between the Japanese people and the undesirable incomers from Europe – especially Dutch and English – or from elsewhere and their reluctance to accept their mentality and cultural and behavioral idiosyncrasies.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Expectable reality or science fiction?

What would be the genre category in which Margaret Atwood's books should be included? In this respect, the author herself punctuates certain aspects: "In a public discussion with Ursula Le Guin in the fall of 2010, however, I found that what she means by "science fiction" is speculative fiction about things that really could happen, whereas things that really could not happen she classifies under "fantasy. […] What Le Guin means by "science fiction" is what I mean by "speculative fiction," and what she means by "fantasy" would include some of what I mean by "science fiction." So that clears it all up, more or less. When it comes to genres, the borders are increasingly undefended, and things slip back and forth across them with insouciance."[9]

Cannon-free, Atwood's text, is open, flexible, fluid. Its articulacy and, in many respects, its simplicity makes it so appreciated by a heterogeneous public. It still lends itself to multiple interpretations and continues to offer solid material for critical debate. In reference to this, Atwood mentions Brice Sterling's definition, one that she seems to identify with. "[…] a contemporary kind of writing which has set its face against consensus reality. It is fantastic, surreal sometimes, speculative on occasion, but not rigorously so. It does not aim to provoke a "sense of wonder" or to systematically extrapolate in the manner of classic science fiction. Instead, this is a kind of writing which simply makes you feel very strange; the way that living in the late twentieth century makes you feel, if you are a person of a certain sensibility."[10] Atwood's approach to writing is, before anything else, full of this "*certain* sensibility", which has guided her and 'counselled' her to become the original 'communicator of ideas' she is today. That is why, beyond their unquestionable magic, her books are forewarning and, hence, educative.

Schoene's (2009) note on Mitchell's novels echoes the dystopic compositions rendered in literature on the whole and, in particular in the discussed texts. "Mitchell's fiction summons humanity's world-creative potential as well as its tragic (self-) destructiveness into a kind of literary communality which his readers are not only invited to relate to, but must partake of as inhabitants of one and the same world."[11]

In spite of the great assortment of rendering it, dystopia is but one, "one and the same world". Diverse are *the pens* that commit it to paper.

In literary dystopias, fact or fiction are less clearly delimited from each other because there is no need of any such delimitation. Their content, symbols, signs and signals, in their semantic, ideational complexity, render them as acts of semiotics.

Whether we are indeed heading towards a dystopic world or not, is hard to tell, but taking such warnings into careful account, this can be prevented from happening. Writers have long been trying to do that.

Conclusion

[9] Margaret Atwood, Introduction to *In Other Worlds, SF and the Human Imagination*, Nan. A Talese, Doubleday, a division of Random House Inc. New York, 2011.
[10] Idem.
[11] Berthold Schoene, *The Cosmopolitan Novel*, Edinburgh University press, p. 98.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Enomoto's sin has been vanquished by the essence of truth. Orito's mission was accomplished. Her Art, born of Truth, stands once again testimony of the power and the endurance of the old time religion. And Art chastises evil. Enomoto's abominable, dystopic symbolism was de-glorified by Orito, a morally perfect, utopic character, bearer of the 'old time religion.'

Freedom, verified once more and proved attainable, is setting in. Japan has finally come out of its seclusion. Orito's independent spirit is that of Japan's, now ready to integrate and share. The cicada is coming to light.

Once more, someone travelled through time to the very source of the evil and, by abolishing it, to remove the splinters of the wicked mirror from our hearts and eyes.

Like Mitchell does in his narrative framework, Atwood too resorts to time maneuvering in the Gilead story. She *de*-temporalizes facts in order to render the *a*-temporal. By placing in the future a situation characteristic of a certain period in history, the Old Testament's Abrahamic context defined by the specific master-slave relationships, her plot becomes *a*-temporal.

The story of Offred, the woman who crossed the border-line of one time and entered another, is, like Orito's, that of a time-traveller's. A time-joggler's too. They twist and turn, displace and restore time to serve their purpose: the preservation of their self. The life they used to lead before they were forced to enter the territory of the dystopia came to an abrupt end. Another one begins for them from whereon their true life and their true self has to be put away for safekeeping. The new regime of Gilead and that of the Shrine's order has robbed an entire community of their past and has pushed them brutally, brainwashed, into a nightmarish present with no future beaming in the horizon. This happens in any totalitarian enclave, irrespective of its geographical place. Time melts down to an informal mass. At the twist of a prod, Time becomes No-Time. Nonsensical and cruel. Nobody dares to measure it anymore. Offred's time, Orito's time and that of their 'sisters' is nothing but a dilated moment, one in which, in a delivery room, they are fighting for their life and that of a child that has never been theirs and never will be. Their life, their time is only important in terms of the number of successful deliveries. They are but wombs cloaked in red inside which Time pulsates rhythmically.

Like Atwood's, Mitchell's narrative texts are, to a large extent, *a*-historical in that the author's main concern is not to render the historical truth but rather to de-construct and re-construct time. In this line, they can be regarded as *a*-temporal constucts. Mitchell likes to weave *potential* fictional fabrics where *potential* characters act according to *potential* social laws. On reading his creations, we realize that it is clarification and improvement that Mitchell pursues when engaging in the intricacies of artistic reconstructions. This might have earned him as well the standing of writer of meta-novels. This interweaving of recurrent philosophies in newer and newer patterns is rendered mainly through and by character play. Mitchell's characters are voyagers through worlds and times and change, chameleon-like, to fit in the new environment where they stop and inhabit for a while.

Atwood's books host a multitude of different characters, other and other each time, to satisfy, perhaps, their author's propensity to fictional surprise and renewal. Mitchell's texts surprise us with 'Mitchellesque prototypes.' Together with the fictional contexts which they inhabit, they form the unique Mitchellesque characteries, both symbols and symbol conveyors. This mission makes them both eternal wanderers through ever-changing times and spaces and

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

bearers of unique identities. It may happen, though, that they sometimes remain, like Abbot Enomoto confined to a specific environment, where their mission is completed and their message has been efficiently rounded up.

Bibliography

O'Donnell, Patrick. (2015). *A Temporary Future. The Fiction of David Mitchell*. Bloomsbury Publishing Inc.

Schoene, Berthold. (2009). *The Cosmopolitan Novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fairy Tales from Hans Christian Andersen illustrated by the Brothers Robinson. (1906). Ernest Rhys ed., J.M. Dent & Co., London, E. P. Dutton & Co. New York.

Margaret Atwood's The Handmaid's Tale, Modern Critical Interpretations. (2001). Harold Bloom ed., Chelsea House Publishers, Philadelphia.

David Mitchell. Critical Essays. Sarah Dillon, ed., Gylphi Limited, Great, Britain, 2011.

Web sources

Lesser, Josh. (2014). "Get yourself connected: time, space and character networks in David Mitchell's fiction", http://via.library.depaul.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1178&context=etd.

Margaret Atwood, "On Faith and Reason", Interviewed by Bill Moyers, https://www.youtube.com/watch?v=QmVD7XcRb6Y.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

LUCKY JIM, A CAMPUS NOVEL

Odeta Manuela Belei

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: Lucky Jim is an incisive critique against mediocre provincial academia and human hypocrisy in general. The novel's protagonist, Jim Dixon, became one of the most controversial, recognisable and enduring characters in British fiction and also Amis's most celebrated creation and his most defining one, especially in the readers' eyes. Ironically, it was the character that made him a celebrity and established him as a talented writer of comic novels that would also trigger much of the reservations about Amis's efforts at investigating new themes and trying to distance himself from a predominantly comic tone in his work.

Keywords: academic life, ironic feelings, mechanical emotions, anti-modernist, bestseller

On March 3, 1953, six years after graduating from Oxford University, Kingsley Amis wrote to his friend Philip Larkin, informing him that he had chosen a title for his newest novel. He dropped the initial title "Dixon and Christine" and opted for a more suggestive title given by the novel's main character and his development – "*Lucky Jim*". Twenty-seven days later he sent another letter to Larkin, this time containing the information that the manuscript was completed. By mid-April, Amis had dispatched the novel to another Oxford acquaintance, Hilary Rubinstein, who was employed at the publishing house of his uncle, Victor Gollancz. In his cover letter Amis emphasized what he saw as the novel's primary accomplishment: "As you'll see serious-comedy is the formula really, though, if it gets by at all I imagine it'll get by chiefly on the score of the comic angle."(Gavin 2003:101) Gollancz's reaction however was not immediate and conclusive and at this point, given that Amis clearly was dealing with the prospect of not being able to find a publisher, he was contacted by John Wain, another Oxford graduate and also his friend. The content of Wain's letter to Amis would prove pivotal for *Lucky Jim*'s publication. Wain had been commissioned by the BBC to edit a radio series called *First Reading* which would introduce Third Programme listeners to extracts from the work of new writers. Having read parts of the novel, Wain decided to use an excerpt from it in the opening broadcast which was aired on 26 April. Amis sent him the passage in which Jim wakes up hung-over in the Welches' spare bedroom, has to listen to Neddy humming Mozart in the bathroom next to his room and also decides with the help of Christine how to take care of the cigarette burns on the sheets, blankets and bedside table. He also had written to Rubinstein and told him of the forthcoming reading. Rubinstein and some of his colleagues listened and the overall reaction to it was that they liked what they heard and consequently Amis signed a contract with the publishing house by the end of May.

Lucky Jim was published on January 19, 1954 and immediately catapulted Amis to literary notoriety. Six weeks after publication the novel had gone into its fifth impression: there were about 7,500 copies in print and they were disappearing as fast as they could be sent to bookshops. By the end of the

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

year 12,000 copies had been sold. Also, BBC had inquired about radio adaptations and the Boulting brothers had offered 200 pounds for the film rights. Foreign publishers were already bidding for translation rights and despite the novel's modest success in America it nevertheless established Kingsley Amis's reputation as a solid and original writer.

Amis enjoyed his fame as a successful writer as well as the changes it brought in his life not only in terms of financial gain but also in regards to the sudden adulation coming from his readers and friends. During February and March Amis was flooded by fan mail. An acute feeling that his life had made an irreversible turn for the better was taking shape in his mind, as shown by his confession to Larkin: "I feel in a sense 'that they can't stop me now'." (Bradford 2001: 99)

The majority of reviews of *Lucky Jim* were favourable. Sean O'Faolain of the *Observer* announced that Kingsley Amis had made "the gayest of bricks with the most common straw". (O'Faolain 1954) Walter Allen described Amis in his article published in the *NewStatesman* as being a novelist of "considerable and uncomfortable talent";(Allen1954) John Betjeman compared the book to "a Harold Lloyd film or a Buster Keaton film in prose";(Betjeman 1954) Anthony Powell praised the novel's "energy", "form", and "real power";(Powell 1954) and Edmund Fuller drew comparisons to the work of P.G. Woodhouse, praising Amis for writing in the "cool, detached, sardonic style which is the trademark of the British satirical novel." (Fuller 1954)

John Wain played a major role in helping Amis to get his novel accepted by a publishing house, due to the fact that several months before *Lucky Jim*, his own "*Hurry On Down*" came out. He also played a significant role in emphasizing *Lucky Jim*'s originality and uniqueness. This was very much achieved by contrasting the two literary works - very much to the detriment of Wain's novel. Most reviewers were immediately sensitive to the discrepancy in quality and originality between the two novels and would acknowledge Amis's superiority as a writer. In his *New Statesman's* review, Walter Allen pushed Charles Lumley, the protagonist of *Hurry On Down*, into the background and considered Dixon as a character without an obvious precedent, an assembly of paradoxes. Allen asks: is he "the intellectual tough or the tough intellectual?"(Bradford 2001:101) Walter Allen also writes that Jim Dixon was "a symbol … a figure to be identified with … an archetypal figure, the hero of a generation in the everlasting battle between the generations."(Walter 1964:280) For a while *Lucky Jim* and *Hurry on Down* were coupled together by most reviewers and there was also a tendency to emphasize similarities between the two even if this often meant drawing strained parallels between the main characters and ignoring fundamental distinctions in these works of fiction. This was in part due to the media's attempt at edifying a new literary movement and consequently a new literary hero with the intention of reviving the rather arid literary landscape of those times. These would eventually lead to the Movement and subsequently to the Angry Young Men phenomenon. Understandably, this situation irritated Amis who at one point openly complained about "certain alleged parallels between features of Mr Wain's work and features of my own, observing in deadpan fashion that in each case Mr Wain got it first."(Leader 2006:362)

Kingsley Amis seems to have enjoyed *Hurryon Down*. In a letter sent to Wain in 1953 he says that he "thoroughly enjoyed" it and "read it whenever I had a free moment till I'd finished it. It is very funny in parts and does succeed above all in getting across a grotesque and twisted view of life [which is what I try to do, though it's not the same view – this I think is where we're similar], which is the main point as far as I'm concerned."(Bradford 2001:102)

Whether or not Amis was honest in his estimations of the novel at that time remains open to debate. However, four decades later in his *Memoirs* he wrote something very different in regards to Wain's first published work: "It seemed to be of a certain banality of conception and style [but] this could

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

not in the nature of things be the case, with John being so well up on everything, and that therefore the novel I had myself written must all be on some dismayingly wrong … track."(Amis 1991:42-43) Kingsley Amis's positive reception of the book in 1953 could in part be motivated by an undisguised appreciation of the novel at that time but also by his gratefulness for Wain's valuable help in getting his own *Lucky Jim* published. However, after 1954 the relationship between Wain and Amis became a sequence of insults and rebukes that lasted their entire lives.

Close readings of the two books reveal that Lumley and Dixon do share deep similarities, but also that any effort to establish substantial correspondences between the two characters and what they embody leads to forced interpretations. A fertile direction is in depth analysis of the most significant discrepancies:

Jim Dixon and Charles Lumley are lower middle class, bored and irritated by the cultural and social pretensions of their peers; both succeed in getting the women they want and jobs that provide them at least with an alternative to their previous lives – Lumley become a radio gag-writer. But the similarities are superficial. Lumley embodies a political mood, a feeling of dissatisfaction with an outdated English social structure. There is humour, but it is of the submissive, stoical type which invites the reader to sympathize with the hero's sense of alienation. Jim embodies nothing in particular – for him people with 'ideas' about class and social inequality are as pretentious and boring as their privileged, disinterested counterparts. Jim, assisted by his narrator, uses comedy as a triumphant act of revenge against the people who annoy him and frustrate his ambitions. Jim's anarchic, dismissive attitude to his world seems to prefigure, even justify, his successful escape from it.(Bradford 2001:100)

Although innovative in his novel, Wain's fiction nevertheless owed much to tradition. *Hurry onDown* belonged to a comfortably established genre of British fiction; anti-modernist and involving the ideas, conditions and idioms of contemporary life." (Bradford 2001:100) While *Lucky Jim* managed to leap beyond these borders and edify itself as an original work without any real precedence:

Lucky Jim at once extended and broke with this tradition. It was satirical, in the sense that it dismantled a range of social and intellectual pretensions, but its only alternative seemed to involve making fun of people and having a good time. It was realistic. The university setting, the character's backgrounds, the way they behaved and talked, were lifted from England and Wales circa 1950, but it used this naturalistic framework as the basis for a fairytale, an achieved fantasy. Jim is frustrated and irritated, but he is never offered as a means of diagnosing contemporary states of angst or alienation. He wants the pretty girl and the good job in London; his 'luck' gets him both, and he is happy.(Bradford 2001:101)

When *Lucky Jim* was published, few people had ever heard of Amis, but through 1954 and 1955, as the book became a bestseller, it was attended by interviews with and profiles of its author, and the parallels between Jim and the junior don at a provincial university who had created him raised questions, which on 17 February 1956 were addressed by J.G. Weightman in the *Times Literary Supplement*:

Kingsley Amis's *Lucky Jim* has spread the impression that Redbrick is peopled by beer – drinking scholarship louts, who wouldn't know a napkin from a chimney – piece and whose one ideal is to end their sex starvation in the arms of a big breasted blonde … If the book were directly autobiographical, as

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

many people assume it to be, Amis would presumably have long since lost his job, and rightly so.(Bradford 2001:92)

In Walter Allen's 1954 review on Amis and Wain, it becomes obvious that he regards their respective heroes, Jim in particular, as lenses for their author's cynical, sardonic perceptions of contemporary life. Writing in the 26 June 1954 issue of the *New Statesmanand Society*, J.B. Priestley was among the earliest reviewers to voice his discomfort with the new zeitgeist that Kingsley's novel portrayed.(Priestley 1954) Priestley was not, of course, the only spokesman for an earlier generation to criticize the new fiction *Lucky Jim* epitomized. For William Van O'Connor as well, such developments represented a cultural conflict: the traditional "gentleman's world [of] Oxford accented culture" contrasted sharply with the emerging class of university – educated who refused to be embraced by that world. Similar sentiments, varying in tone, can also be found in the writings of Leslie Fielder, V. S. Pritchett, and Stephen Spender, to name only a few.(Gavin 2003: 106)

However, the most famous assessment of Kingsley Amis's novel came nearly a year after its release. In an annual retrospective entitled "Books of the Year – I", published in the *Sunday Times* on Christmas Day, 1955, W. Somerset Maugham issued an ideological call against *Lucky Jim* and emphasized the biographical layer that permeates through the novel. Amis is Jim and in this sense reflects a whole new generation of iconoclasts who desire to do away with the old establishment and its representatives:

They do not go to university to acquire culture but to get a job and when they have got one scamp it. They have no manners and are woefully unable to deal with any social predicament. Their idea of a celebration is to go to a public house and drink six beers. They are mean, malicious and envious. They will write anonymous letters to harass a fellow undergraduate and listen to a telephone conversation that is no business of theirs. Charity, kindliness, generosity are qualities which they hold in contempt. They are scum. They will in due course leave the university. Some will doubtless sink back, perhaps with relief, into the modest class from which they emerged; some will take to drink, some to crime, and go to prison. Others will become schoolmasters and form the young or journalists and mould public opinion. A few will go into Parliament, become Cabinet Ministers and rule the country. I look upon myself as fortunate that I shall not live to see it.((Bradford 2001:111)

"All my heroes", Amis wrote, "start from me and in a sense stay with me."(Jacobs 1995:150) The most obvious resemblance between Jim and Amis is that both lecture at a provincial university college. Nevertheless, Amis had thought of this job for his hero long before he became a lecturer himself. And he gave Jim other characteristics that were not his own. Jim lectures in history, Amis in English; Jim comes from Lancashire, Amis from London; Jim is single, Amis married; Jim hates Mozart, while Amis adores him.

Old school and Oxford friends of Amis had another reason for thinking they recognized him in Jim. Jim's talent for pulling faces matches Amis's; indeed, the two share much the same repertoire, including a Chinese mandarin face, a crazy peasant face, Martin – invader, lemon – sucking, Eskimo, Edith Sitwell, Evelyn Waugh, lascar, mandrill – even a Sex Life in Ancient Rome face. However, Amis and Jim pulled the same faces for different reasons. Amis's faces were for entertaining his friends. Dixon's are mostly behind people's backs and act as "the covert protests and tension – reducers of a man in enemy territory without effective allies."(Jacobs 1995:150)

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Where Amis is present in the novel it is often in ways at least likely to be recognized by his readers. He is there in Dixon who struggles to keep inside his smoking ration and wonders how he is going to make 3 pounds last the nine days until pay – day. He is in Dixon who worries about "the awful business of getting on with women."(Jacobs, 1995:151) He is very much in Dixon who regards himself as "boredom – detector … a finely – tuned instrument" so that the "boredom co-efficient of any gathering could be read off him." (Jacobs 1995:151)

As even the preliminary notes suggest, Amis was concerned not with levelling class and culture in general, but with deflating only its wrongfully contorted forms: "University shags. Provincial. Probably keen on culture. Crappy culture. Fellow who doesn't fit in. Seems anti-culture. Non-U. Non-Oxbridge. Beer. Girls. Can't say what he really thinks. Boss trouble. Given chores. Disaster. Boring boss [a] so boring girl [b]. Nice girls come but someone else's property. Whose? Etc." (Jacobs 1995:154) Kingsley Amis was himself too cultured to reject culture outright. Essentially what motivated his satire was the way culture is appropriated and misused by self-inflated people. He explains:

Culture's good, but not the way the Welches did it. Education is good, but … it's self-defeating if it isn't done properly …. *Lucky Jim* is about being bored by your boss. On top of that, it's about being bored by your girl, and you're too nice and/or cowardly … to tell her to fuck off. And then, wrapped around all that, it's about that deadly provincial background.(Salwak 1992:63)

He may have found himself, like Jim Dixon, living in the provinces and teaching at a small university college, but while he was working on *Lucky Jim* it had become perfectly clear that – for part of him, for one of the contradictory components which made up Kingsley Amis – this was a terrible mistake. "You know what I should like to see?" he asked Philip, rhetorically, on 13 January 1953:

I should like to see a bit of life. Almost any sort. Drinking, or sex, or fine talk, especially [I don't know why I should pick that] that. I don't want to talk about the unemployment at Llanelly, or the next meeting of the Gower Riding Society, or Dylan Thomas, or how many of the Finals class we shall be able to push through, especially not that.(Leader 2000:306)

Lucky Jim would not have existed without Amis's friendship to Larkin. *The Legacy* "only got written in response to your suggestions", he says, and without *The Legacy* Amis thought he would have written no more prose.

Also, dear man, I have to thank you for stopping me from being a shit and encouraging me to be funny in the right way and getting me interested in modern po [all this in various intangible ways] … Today, you are my "inner audience", my watcher in Spanish, the reader over my shoulder, my often-mentioned Jack, and a good deal more. I feel it's a shame that our friendship only began after we'd stopped seeing much of each other. [Again you were largely responsible for beginning it. [do you remember "6477599 Fuc. P.A. Larkin, Excrement Boy, 1st B.U.M., Mond's Lines, Shatterick Ramp, Forks"? – I have just laughed like necrophily, writing that].] But I'm very glad we've got it now. I felt I had to get this said some time, and hope it hasn't embarrassed you.(Jacobs 1995:142)

Larkin had played the part of "inner audience" to the full. He had made many proposals, some of which Amis accepted, others not. It was Larkin who suggested that Margaret should have another admirer

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

besides Jim Dixon. This became Catchpole, who was able to clear up Dixon's suspicions about Margaret's supposed suicide attempt, which she had made in order to win the sympathy of both Catchpole and Jim, the discovery that she had not been serious about it giving Jim the justification he needed for abandoning her for Christine. And Larkin had helped Amis to get rid of some surplus characters and put greater emphasis on others. He thought Amis was too soft on Bertrand, Professor Welch's artist son, and persuaded him to make Bertrand even more hateful. Less tangibly, Larkin's continuing interest and support had helped Amis to keep working on his story when he might otherwise have run out of conviction and the steam to carry on. Larkin had earned his recognition as *Lucky Jim*'s dedicate. Nevertheless, in helping Amis to launch his career as a novelist he had done something else: he had helped to secure Amis's independence as a writer. After this first novel, Amis never again needed so active an "inner audience" to guide him. *Lucky Jim* was the only novel he was to show in draft form to a third person and ask for advice.

The letters exchanged between Amis and Larkin, with their self-consciously farcical style, supplemented by their occasional, booze-fuelled meetings, were the originators of the dynamic relationship between Jim's public and private personae and between Jim and his alter ego narrator. In fact, Amis's initial intention was to write a novel about Larkin himself and Larkin's girlfriend, Monica Jones. In time, Larkin disappeared from the story, the only faint whiff left of him being the name Dixon, taken from Dixon Drive, the Leicester Street where Larkin had lived. Aspects of character of his girlfriend Monica Jones seemed more appropriate to the plot than any aspects of Larkin's personality. Margaret Peel, Jim's pretentious girlfriend, is a transparent version of Monica Jones, the university lecturer in English Larkin had met in Leicester in 1946 and who remained as his regular, if not his only partner until his death in 1985. Margaret looks like Monica, both in terms of physical appearance and in her taste in clothes and casual jewellery. Every time Jim meets her or even thinks about her, the passage involves a precise description of what she is wearing, often supplemented by a comment on her posture or physiognomy. She wore "a sort of arty get-up of multi-coloured shirt, skirt with fringed hem and pocket, low-heeled shoes, and wooden beads",(Amis 1992:76) and in the next chapter "She was wearing her arty get-up, but had discarded the wooden beads in favour of a brooch consisting of a wooden letter 'M'".(Amis 1992:88) No one else in the book receives anything like the attention to physical detail given to Margaret. "As if searching for a text he examined her face, noting the tufts of brown hair that overhung the earpieces of her glasses, the crease running up the near cheek and approaching closer than before to this eye socket [or was he imagining that?] And the faint but at this angle unmistakable downward curve of the mouth."(Amis 1992:20)

Margaret's face, hair, spectacles, her taste in clothes and jewellery, would show anyone who knew Monica Jones, and knew Larkin's friendship with Amis, that Margaret was based on her. And there were also parallels between their quasi-radical attitudes to culture and their verbal habits, so much so that Larkin was prompted to ask Amis if "you weren't actually there taking notes [of our conversations], were you?". (Jacobs 1995:146) Margaret is selfish, potentially vicious, a liar and an emotional charlatan. Monica Jones was nothing like this, and neither was Larkin's attitude towards her anything like Jim's view of Margaret. Their backgrounds, family histories and related anxieties were similar, and they shared an enthusiasm for literature, particularly in their admiration for Hardy, Yeats and Lawrence.

When Amis wanted to name the character Monica Jones, Larkin manifested his disapproval since his girlfriend's full name was Margaret Monica Beale Jones. Although Amis eventually dropped the name this created another in-joke between them in which Amis would tell his Swansea friend Margaret Aaron-Thomas that he was "cutting at" a girl in Leicester, while Larkin could tell Monica that Amis was really

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

getting at a girl called Margaret in Swansea. Nevertheless, Larkin rejected so obvious an identification. In the end they settled for Margaret Peel, which sounds like the Beale in Monica's name but was in fact the name of a man in Leicester Larkin had known and disliked.

The idea for *Lucky Jim* came to Amis a year before he went to Swansea; during a visit he paid Philip Larkin at Leicester University, to which Larkin had moved from Wellington and where he had become assistant librarian. They spent half an hour in the senior common room, and Amis was fascinated by the unreality of the setting and its characters.

I looked around and said to myself, "Christ, somebody ought to do something about this." Not that it was awful – well, only a bit; it was strange and sort of developed, a whole mode of existence no one had got on to from the outside, like the SS in 1940, say. I would do something with it.(Amis 1991:56)

There is an obvious connection between Amis's new life and the setting that provided *Lucky Jim* with much of its irreverent energy, but it would be wrong to regard the novel as simply a satirical attack on Swansea, its environments and university. Amis always claimed that Swansea, town and university, was not the setting for *Lucky Jim*, which was true in the sense that none of his new friends and colleagues were remodelled as characters. Many of the characters of the book were drawn from Amis's pre-Swansean experiences, and the more absurd events and circumstances of Jim's world were largely invented. Despite being poorly paid and overworked, Amis enjoyed teaching English literature and he quickly made friends in Swansea, both inside and outside the university. However, the protocols and mechanisms of a provincial university would become the framework for the novel.

However, Amis drew inspiration from his new environment and his colleagues even if this did not come in the form of borrowing characters he knew, or basing situations from the book on real events that occurred at Swansea University. When Jim Dixon had to be provided with a subject for an academic paper which he is writing, in the hope that L.S. Caton will publish it in a new journal, Amis asked his friend Esmond Cleary, an economics lecturer at Swansea, if he could think of a suitably dim and dreary topic. Cleary came up with "The Economic Influence of the Developments in Shipbuilding Techniques, 1450 to 1485" – "a perfect title," Jim thought, for the way it "crystallized the article's niggling mindlessness, its funereal parade of yawn-enforcing facts, the pseudo-light it threw upon non-problems".(Jacobs 1995: 149) After the novel's publication, the reaction at Swansea was positive, proving that indeed the academic environment and the academics satirised and ridiculed in the book weren't based on Amis's experiences as a lecturer at that university. When Journalist Daniel Farson visited Amis for an interview, one lecturer told him, "We're awfully lucky to have this young man with us, but of course I disagree with everything he stands for."(Salwak1992:62)

Professor Welch, head of the history department that employs and torments Jim Dixon, has more complex origins, as does the professor's family. Bardwell is the family name of Amis's wife Hilly, so her father and mother became known as Daddy B and Mummy B, while Amis's were by similar logic Daddy A and Mummy A. Daddy B was "a townsman by birth and a countryman by adoption", according to himself. An eccentric character he was keen on folk-dancing and had learned three languages which had nothing in common except the fact that they were spoken by very few people – Welsh, Swedish and Romansh.

Amis had very powerful ironic feelings towards his father-in-law. He thought he must put him in a book, if only to stop himself from murdering the old man. After spending six days at his Harwell home in January, Amis wrote to Larkin:

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

I have jotted down a few notes for my next book about Daddy B; I don't see how I can avoid doing him in fiction if I am to refrain from stabbing him under the fifth rib in fact. I have been thinking of a kind of me-and-the-Bardwells theme for it all, ending with me poking one of Hilly's brother's wife as a revenge on them all. I heard a hell of a lot more about Sweden, some anecdotes twice, and a hell of a lot more about folk dancing and folk culture, and a hell of a lot more about the language of the Romanschi, and a hell of a lot more about all his friends in London. The best time was when I was lying in a partially filled bath with him in the room underneath accompanying on the piano, his foot regularly tapping, folk tunes which he was playing on the gramophone, there being a difference in pitch between the two sources of sound of approximately one-3rd of a full tone. As one vapid, uniformly predictable tune ended and another began I found that the top tap was now dispensing cold water, and, getting out of the bath, began drying myself.(Jacobs 1995:148)

In July Amis returned to his ironic theme. "My hatred of Daddy B has reached a new high," he told Larkin. He and Hilly had been with friends to a carnival at Eynsham and they returned to Marriner's Cottage for tea when:

The old ape-man turned up – he had "come to see the country dancing" … without the ape we should have been a merry party, but the ape went on sitting about and grinning and spoiling everything by his presence and not realising it and doddering about and missing his bus so that he stayed till seven buggering things up for six people just by being there. I hate him; I hate him; I hate the old ape's bastard. I have almost stopped being amused by hating him; too … I shall swing for the old cockchafer unless I put him in a book, recognisably, so that he will feel hurt and bewildered at being so hated.(Jacobs 1995:148)

Amis needed to make his Professor Welch keen on something similarly awful to Daddy B's folk-dancing but thought it should be at least a little different so as to avoid making the character to recognisable. So he made Welch a fan of madrigals instead. The arty flavour of the Welch household resembles that of the Bardwells' too. Amis described the Whitsun weekend he spent there in 1949 to Larkin:

We had a nice Whitson, I hope you did, wasn't the weather marvelous, we went over to the Mrs' people over at Harwell, proper scream the old boy os osod is with his folk-dancing, and old Bill [Bardwell, Hilly's brother, a composer] with his concertos and sympathies, little Marion Partin[g]ton [Hilly's niece] was their two. I had all the usual kicks, an account of a blind fiddler, over eighty he is, at Adderbury, a meritless short story shown to me by mummy b-, a talentless and flavourless sonatina played me, gratuitously, by Wm. … Bill B. has given himself the shits by his own filthy French cooking – that'll teach him, with his I'm-more-at-home-in-France-than-in-England balls – Yes, you stab rad [bastard], you ARE, you star dab.(Jacobs 1995:148)

Larkin sometimes helps Amis involuntarily, providing the writer with new ideas to incorporate into his character. In a letter to Amis in July 1946 Larkin responds to Amis's early reports on Hilly's relatives and says:

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

I hate anybody who does anything unusual at all, whether it's make a lot of money or dress in silly clothes or read books of foreign words or know a lot about anything or play any musical instrument [menstruin] or pretend that they believe anything out of the ordinary that requires a lot of courage, or a lot of generosity, or a lot of self-count-roll, to believe it – because they are usually such sodding nasty people that I know it is 1000-1 that they are showing off – and they don't know it but I know it.(Jacobs 1995:88)

This closely resembles Jim's first public disclosure of his inner world. At one point Amis experienced professional uncertainties very similar to Jim's. In November 1950 he travelled from Swansea to Oxford for his B.Litt. to find that the senior examiner was his ex-supervisor, Lord David Cecil. Cecil failed the thesis, and his reasons for doing so were not academic. When he had sought advice on the direction upon his thesis, Cecil could hardly ever be found. Amis asked if he could change supervisors and F.W. Bateson agreed to take him on. Cecil signed the appropriate form without comment, but his reappearance as vengeful examiner indicates that the sensitive aristocrat had been offended. Although Leonard Bardwell was the model for Neddy Welch, Cecil played a part in the latter's construction. Like Cecil, Welch treats his professional environment as a "fiefdom" and cares very little about the future prospects of his juniors. When Jim attempts to speak to his boss about his article, Welch always seems to have something else to do, not unlike the indifferent attitude of Lord David to his graduate student. Also Jim's dependence on Welch for a job and for the security of his future is obviously a reflection of Amis's dependence on Cecil for the promotion of his degree and while the latter chose to fail him it fortunately did not have a negative impact on Amis's position inside the university.

Amis's other satirical stab at academia involved a man he would never meet but who was known to everyone who studied or taught English: F.R. Levis. In his 1948 book, *The Great Tradition*, Levis proposed an ideal English canon and the criteria for selecting the great authors. The best novelists and consequently the ones worth teaching in universities were those who in some way preserved the moral positions that underpinned English culture. These positions advocated "openness" in the face of life, a commitment to the value of traditionally English folk ways, an approval of a natural, organic mode of existence and a mistrust of modern, post-industrial and metropolitan culture. Amis loathed the view that literature should be used or interpreted as a vehicle for moral, political or philosophical ideals. He must have been particularly annoyed by Levis's opinion that Tom Jones did not belong in the canon because it seemed to endorse the immoral, directionless urbanity of its eighteenth-century readers especially since Fielding was and remained Amis's favourite pre-twentieth-century novelist and influenced his work to a great extent. Neddy Welch's obsession with folk culture was partly a borrowing from Leonard Bardwell and as these two passages demonstrate, one taken from Jim's Welch inspired lecture on the joys of medieval England and the second is from one of Levis's essays on the same topic partly from *The Great Tradition*:

Amis: What, finally, is the practical application of all this? Can anything be done to halt, or even hinder, the process I have described? I say to you that something can be done by each of us here tonight. Each of us can resolve to do something, every day, to resist the application of manufactured standards, to protest against sham architecture, to resist the importation into more and more places of loudspeakers relaying the Light Programme, to say one word against the Yellow Press, against the best-seller, against the theatre organ, to say one word for the instinctive culture of the integrated village-type community. In that way we shall be saying a word, however small in its individual effect, for our native tradition, for our

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

common heritage, in short, for what we once had and may, someday, have again – Merrie England.(Jacobs 1995:110)

Levis: This strength of English belongs to the very spirit of the language – the spirit that was formed when the English people who formed it were predominantly rural … And how much richer the life was in the old, predominantly rural order than in the modern suburban world … When one adds that speech in the old order was a popularly cultivated art, that people talked [so making Shakespeare possible] instead of reading or listening to the wireless, it becomes plain that the promise of regeneration by American slang, popular city idiom, or invention of transition cosmopolitans is a flimsy consolation for our loss.(Jacobs 1995:110-111)

Perhaps the most enduring feature of Jim Dixon's, and the one that makes the reader sympathetic towards him despite his hypocrisy and mediocrity, is the fact that under no circumstances does he take himself seriously, a quality that both helps him to oppose the most unpleasant people in the novel and adds to *Lucky Jim's* comic tone. Bradbury points out that while Jim is "the traditional comic hero," he is also "the man who is pleasantly attuned to the present in its plainest forms".(Salwak, 1992:65) Thus, Jim is both realistic and reasonable, and his reasonableness makes up for his shortcomings.

Despite being lazy and cynical he looks at everyone including himself with a sane, critical good sense, devoid of pretence or self-delusions. Dixon is aware of his limitations and under no circumstances does he attempt to hide them under an artificial and carefully crafted outer persona, something he opposes and ridicules in the case of some of the other characters especially the Welches. David Lodge points out:

Temperament and circumstances impel him to present a false appearance to the world: he pretends to be a keen young scholar and university teacher, when in fact he detests his subject and despises his colleagues; he pretends to be sympathetically attracted to Margaret when in fact he finds her plain and tedious. What makes us value Jim above the other shams in the novel is the fact that at least he admits he is a sham, chiefly to himself; and that his deceptions – as in the case of Margaret – can reflect a kind of moral decency as well as a kind of moral cowardice.(Salwak 1992:65)

Jim refuses to identify with those characters who deny their own hypocrisies and whose perceptions of reality are distorted by various degrees of egotism. Consequently, his aversion towards Professor Welch is understandable not only in terms of the power relations between the two but also in terms of a fundamental difference between their views on how people should behave and relate to themselves. In the novel, Welch is presented in certain key scenes as a caricature to the point of dehumanisation. For example, Welch's state of mind is characterized by a disrupted disjointed communication, so that the supposedly learned and eminent university professor appears to suffer from a form of incipient senility. Furthermore, his behaviour at work and in various social settings seems programmed.

Two scenes stand out as pertinent illustrations of Welch's mechanical motions and emotions, the results of a carefully crafted routine. In one scene Jim tries to remind the professor of a promised afternoon at the Welches' home. Welch's speech patterns are suggestive of the character, but also produce a comic moment:

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

"Ah, just caught you," Dixon said convivially. "Thought you'd gone without me, Professor," he added, nearly too late.

The other raised his narrow face, distorted with wonder. "Gone?" he asked. "You're …"

"You're taking me home for tea," Dixon enunciated. "We arranged it on Monday, at coffee time, in the Common Room." …

Welch had been flicking water from his hands, a movement he now arrested. He looked like an African savage being shown a simple conjuring trick. He said: "Coffee-time?"

"Yes, on Monday," Dixon answered him, putting his hands into his pockets and bunching the fists.

"Oh," Welch said, and looked at Dixon for the first time. "Oh. Did we say this afternoon?"(Amis 1992:11-12)

Another relevant scene and one of the funniest in the novel occurs when Welch, the ill-made human machine, drives another machine, his car:

"A minute later Dixon was sitting listening to a sound like the ringing of a cracked door-bell as Welch pulled at the starter. This died away into a treble humming that seemed to involve every component of the car. Welch tried again; this time the effect was of beer bottles jerkily belaboured. Before Dixon could do more than close his eyes he was pressed firmly back against the seat, and his cigarette, still burning, was cuffed out of his hand into some interstice of the floor. With a tearing of gravel under the wheels the car burst from a standstill towards the grass verge, which Welch ran over briefly before turning down the drive. They moved towards the road at walking pace, the engine maintaining a loud lowing sound which caused a late group of students, most of them wearing the yellow and green College scarf, to stare after them from the small covered-in space beside the lodge where sports notices were posted."(Amis 1992:11-12)

Inflexible and inefficient both in thoughts and actions Welch is portrayed as a detestable and artificial figure. He is pathetic in the sense that he allowed himself to be consumed by his fabricated persona to the point of dehumanisation, thus becoming an automaton.

References:

Amis, K. 1992. Lucky Jim. London: Penguin Books.

Amis, K. 1991. Memoirs. London: Mackays of Chatam PLC, 1991.

Betjeman, J. 5 February 1954 'Amusing Story of Life at a Provincial University', Daily Telegraph.

Bradford, R. 2001. Lucky Him. London: Peter Owen.

Dale, S. 1992. Kingsley Amis: Modern Novelist, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Fuller, E. 31 January 1954. 'Academic Intrigues', New York Times Book Review.

Jacobs, E. 1995. Kingsley Amis. A Biography, London: Hodder and Stoughton.

Keulks, G. 2003. Father and Son. Kingsley Amis, Martin Amis and the BritishNovel since 1950, USA: University of Wisconsin Press.

O'Faolain, S. 29 January 1954. 'New Novels', Observer.

Powell, A. 3 February 1954. 'Booking Office', Punch.

Priestley, J.B. 26 June 1954. 'Thoughts in the Wilderness', New Statesman and Society.

Zachary, L. 2007. The Life of Kingsley Amis, Vintage Books.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Zachary, L. 2000. The Letters of Kingsley Amis, HarperCollins Publisher.

Walter, A. 30 January 1954. 'New Novels', New Statesman and Society.

Walter, A. 1964. Tradition and Dream: The English and American Novel from the twentieth to our time, London: Phoenix House.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

LES AVATARS DE LA LIMITE (THE AVATARIES OF LIMIT) - SADE, LAUTRÉAMONT, BATAILLE

Virgil Borcan

Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov

*Abstract: Starting from the peratological concept proposed by Gabriel Liiceanu (**The Tragic.Aphenomenology of limitation and overcoming**, Bucharest, Ed. Humanitas, 1993) we distinguish, beyond the tragic of the existence, between the limit of human nature and that of culture (established by the literary work). From the point of view of literary history, the aesthetic crises caused by certain authors - not necessarily canonical or prominent - "push forward the literature", as they represent real heads of evolutionary filum beyond which nothing can be written or told. The limit-texts due to some authors such as the Marquis of Sade, Lautréamont or Georges Bataille are spraying all moral, social and especially aesthetic conventions, causing to a much greater extent the "evolution" (if any) of literature done by the canonical authors (Victor Hugo, hélas!), however incontournable they might have been.*

Keywords: peratology, avatar, canon, limit, transgression

L'étude diachronique du latin et, ipso facto, des langues romanes met en évidence un phénomène également fréquent et logique, qui rend compte à la fois du domaine de la *langue* (dans le sens saussurien du terme) et de celui de la psychologie des locuteurs. Il s'agit du fait que, dans leur majorité, les concepts dérivés ou hérités du latin subissent un processus lent, mais ininterrompu de connotation; autrement dit, que le sens de base, strictement pragmatique et concret peut, par la suite d'une métaphorisation et d'une abstraction croissantes, s'éloigner pour beaucoup du domaine initial.

Tel est le cas de "limite" qui, au début, sous la forme "limes, limitis"[1] désignait principalement "une borne ou un champ de passage entre deux champs labourés". Dès lors, l'évolution sémantique du terme ne s'arrête plus, jusqu'à l'acquisition de six significations plus ou moins distinctes. Paradoxalement, la limite semble s'être tellement éloignée de la limite, qu'elle ne signifie plus – métaphysiquement ou mathématiquement parlant – "bord" ou "frontière", mais quelque chose justement d'intangible, d'infiniment éloigné, voire d'utopique: "Grandeur fixe dont une grandeur variable peut approcher indéfiniment sans l'atteindre"[2]; ou bien "Point que ne peuvent dépasser les possibilités physiques ou intellectuelles[3]". Rien qu'en observant ces divers *avatars* de la limite, on peut conclure qu'elle ait acquis la dignité métaphysique du concept.

[1] Iordănescu, Teodor, *Dicţionar latin-român*, Bucureşti, Editura ziarului *Universul*, 1945, pag. 443
[2] *Le petit Robert de la langue française*, Paris, Editions Dictionnaires Le Robert, 2006, pag. 1492
[3] Idem, ibidem

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

D'autre part, et de par cette même dignité, le terme en question impose une approche philosophique qui, si elle n'est pas sans exemple, est cependant assez rare. Chez nous, et dans un contexte qui ne diffère qu'en apparence de celui qui nous intéresse, elle fut menée à bout par Gabriel Liiceanu[4]. Certes, le point de départ du philosophe est distinct, car il vise principalement à circonscrire le phénomène du tragique; mais il opère à chaque instant avec le concept plus ou moins explicite de limite. Ce sont deux concepts qui, dans leur interdépendance, ne peuvent pas fonctionner l'un sans l'autre, ni se définir l'un en l'absence de l'autre. D'ailleurs, c'est l'auteur lui-même qui le laisse entendre, dans sa note[5]: "Péras = limite: la pératologie est une théorie de la limite considérée dans son rapport avec la conscience. Dans la mesure où le tragique sera défini comme un phénomène qui naît à l'intérieur du rapport entre conscience et limite, la pératologie devient un système d'analyse du phénomène tragique".

Il existe, selon le philosophe roumain, trois registres de l'être (de l'existant); le naturel, l'humain et le transcendant, que sous-tendent respectivement les lois de la nécessité pure (le minéral, le végétal et l'animal), de la dialectique limite/dépassement de la limite (l'homme) et de la liberté absolue (Dieu). Dans les termes qui nous intéressent, l'animal est la limite qui s'ignore, l'homme est la limite et la conscience de soi de la limite, tandis que le divin est la conscience pure qui ne connaît pas de limite.

Essentiellement tragique, l'homme est tenu d'affronter deux genres de limite, celle de la nature et celle de l'histoire: "La vie n'a pas une valeur en soi, elle ne doit pas être vécue n'importe comment et à tout prix. La mort elle–même peut devenir source du bonheur, si elle demeure la seule validation possible de la valeur d'une vie, et le prix payé pour que cette vie puisse être vécue et avoir un sens"[6].

S'il s'agit d'affronter les limites de l'histoire, il peut le faire par un acte à résonance sociale, par une action dont on trouve la parfaite analogie dans la *gesta* médiévale. Si, en revanche, l'homme doit forcer les limites de la nature, il se sert d'un acte à résonance culturelle dont l'expression est l'œuvre, la création. Seul "produit de la nature qui se tourne contre elle"[7], l'homme est capable de lui opposer un objet sur lequel elle n'a aucune emprise. La loi de la nécessité absolue, a laquelle obéit la nature est impuissante face à l'objet esthétique, qui se soumet à des règles entièrement différentes. La causalité naturelle (et la nécessité qui en découle) est une limite absolue; or, le fait que l'objet esthétique l'ignore ne signifie rien d'autre qu'une victoire sur les limites de la nature.

Mais comment interpréter les faits historiques (d'histoire littéraire, en l'occurrence)? Comment discerner entre l'importance historique d'un Victor Hugo ou d'un Balzac et celle d'un Nerval ou d'un Georges Bataille? A première vue, la juxtaposition - même de ces noms est un blasphème. Mais la valeur littéraire ne nous intéresse guère. Ce qui nous intéresse c'est le prestige (dans le sens strict du terme), l'autorité artistique et surtout idéologique dont jouirent les écrivains en question, et l'influence *réelle* qu'ils exercèrent sur le phénomène littéraire. Si l'histoire (celle de la littérature n'est qu'un exemple parmi d'autres) est faite de *crises*, en ce sens que les crises déterminent pour longtemps l'évolution à venir, alors l'axiologie est complètement remise en question. Car l'importance d'un penseur, même génial, mais qui s'intègre dans les lignes de force de son époque (quitte à les développer de manière absolue) est moindre que celle d'un obscur, injurié de son vivant ou découvert des décennies après sa mort, mais qui eut le

[4] Liiceanu, Gabriel: *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, București, Editura Humanitas, 1994
[5] Idem, pag.43
[6] Idem, ibidem, pag.144
[7] Idem, passim

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

premier l'intuition de ce qui allait arriver et en donna l'expression esthétique adéquate. De cette perspective, Voltaire est l'emblème du siècle des Lumières, mais c'est Rousseau le paranoïaque qui enfante la sensibilité préromantique; Hugo remplit (au sens propre) le XIXe siècle, mais Nerval, objet de la compassion plus ou moins sincère de ses contemporains fournit "la Bible" de la littérature onirique à venir et même, avant la lettre, les directions de développement de la psychanalyse.

Le regroupement des valeurs esthétiques en place se fera alors en fonction d'un critère énergétique, dans la mesure où ces textes franchissent les limites de la nature et deviennent des "œuvres" littéraires par excellence, des limites incorporées dans le texte ou, si l'on préfère, des *textes–limite* (tout comme, sur le plan tragique, on a des destins–limite). Mais puisque tout texte est, de par son existence–même, la *transgression* d'une limite naturelle, on ne s'ocupera que de ceux qui poussent à l'extrême, voire pulvérisent les conventions et les codes: moraux, sociaux, esthétiques surtout. Voilà pourquoi le choix du marquis de Sade, de Lautréamont et de Georges Bataille va de soi; certes, n'importe quel autre du même type reste valable.

Issu du système de normes libertin, le premier amène celui–ci à un point excessif, qui le dépasse de beaucoup, s'il ne l'anéantit pas, comme dans un processus de négation de la négation. Sade brise un type d'idéologie (qui est toujours l'expression d'un type d'histoire) et par la position où le situe son excès, il est en tous points notre contemporain. C'est pour cela qu'en parlant de *La Nouvelle Justine,* Maurice Blanchot a raison d'affirmer: "S'il y a un Enfer dans les bibliothèques, c'est pour un tel livre. Nous avons la chance de connaître un ouvrage au–delà duquel aucun autre écrivain, à nul moment, n'a réussi à s'aventurer; nous avons donc en quelque sorte sous la main, dans ce monde si relatif de la littérature, un véritable absolu"[8]. Tout commentaire devient superflu.

Si dans le cas du marquis de Sade la biographie va de paire avec l'œuvre (et on peut sans réserve parler d'un destin–limite), telle n'est pas la situation d'Isidore Ducasse, alias le comte de Lautréamont. La pauvreté des données biographiques, malgré la photo découverte par Breton, empêche une validation psychocritique de sa lecture, on continue d'ignorer le trauma qui l'a poussé à écrire de la sorte. On ne peut que s'étonner avec Philippe Sollers[9] :Lautréamont assume l'étape finale d'une révolte qui, depuis Empédocle et Dante en passant par Sade, est arrivée à son expression absolue. Le sacré et le mythe, le dieu et le symbole, la raison et le signe, le sens et la structure, la rhétorique et le récit, le syllogisme et la morale, l'humanisme et le romantisme, tout y est aboli à la fois. C'est un texte qui annule tout, jusqu'à lui – même, à la manière du serpent archétypal Ouroboros qui mord sa propre queue. Dans les termes d'Umberto Eco, *Les Chants de Maldoror* et *Poésies* sont une (sinon: la) *opera aperta* par excellence.

Iconoclaste à son tour, Georges Bataille représente de notre avis la synthèse, au sens hégélien du terme, entre l'érotisme violent de Sade (thèse) et le néant de Maldoror-Lautréamont-Ducasse (l'antithèse). Les tabous et les interdictions ont dû attendre Bataille pour acquérir la dignité générique et pénétrer de façon formelle les espèces de la littérature française. Ni le postulat que "l'être est là par excès", ni le paradoxe "Je te fais du mal parce que je t'aime. Si je ne t'aimais pas, je ne serais pas si cruel" ne sont nouveaux. Mais c'est grâce à Bataille, et non pas à Sade, qu'ils furent exprimés sous une forme philosophiquement et esthétiquement cohérente. En ce sens, Michel Foucault a raison, "nous devons à Bataille une grande partie du moment où nous sommes"[10].

[8]Blanchot, Maurice: *Lautréamont et Sade*, Paris, Editions de Minuit, 1963, pp.9-10
[9] Sollers, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites,* Paris, Editions du Seuil, 1968, passim
[10] Foucault, Michel, *Préface à la transgression,* Paris, Editions Lignes, 2012, passim

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Si une analyse rigoureuse des textes et la validation biographique le confirmera ou non, cela est peut-être de moindre importance. De toute façon, dans le cas des trois écrivains envisagés, les vœux d'Albert Béguin seront peut-être exaucés, et la psychanalyse ne parviendra pas à guérir le poète de sa poésie. Principalement, parce qu'il s'agit de textes-limite, de textes au-delà desquels il est impossible d'avancer et qui expriment l'inexprimable de la façon la plus définitive. La modestie de l'écrivain devient alors touchante, surtout lorsqu'il sait bien que l'unique rédemption possible reste, coûte que coûte, l'écriture: "Cette main qui écrit est mourante et par cette mort à elle promise, elle échappe aux limites acceptées en écrivant (acceptées de la main qui écrit, mais refusées de celle qui meurt)[11].

BIBLIOGRAPHY

1. *** *Le petit Robert de la langue française*, Paris, Editions Dictionnaires Le Robert, 2006
2. Bataille, Georges, *Madame Edwarda*, dans *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 1971
3. Blanchot, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, Editions de Minuit, 1963
4. Foucault, Michel, *Préface à la transgression,* Paris, Editions Lignes, 2012
5. Iordănescu, Teodor, *Dicționar latin-român*, București, Editura ziarului *Universul*, 1945
6. Liiceanu, Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, București, Editura Humanitas, 1994
7. Sollers, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites,* Paris, Editions du Seuil, 1968

[11]Bataille, Georges,*Madame Edwarda*, dans*Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 1971, p.12

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

'THE DAUGHTER OF THE AIR', CALDERÓN'S MASTERPIECE IMBUED WITH CLASHING VALUES

Andreea Iliescu

Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: The Spanish Golden Age literary scholars were not very much interested in debating whether tragedy permeated or not the theatrical plays. Its existence, though, particularly echoes in the Contemporary Era consciousness. In Calderón de la Barca's 'The Daughter of the Air', the interference of goddesses in the mundane world of mortals doesn't necessarily forge the protagonist's destiny. Semiramis, the Asirian queen isn't depicted suffering, torn apart by any of these wrong choices she unceasingly makes. The playwright aims more at conveying a moralizing message (people should be punished according to their merciless deeds), and at entertaining his public than at substantiating an aesthetics of tragedy.

Keywords: free will, prophecies, hubris, fatal denouement.

Lo trágico es un fenómeno turbador, complejo, y diverso. Parcialmente, escapa a una definición cierta. Rivaliza con la tragedia de la cual procede. Nos enseña tanto la grandeza del ser humano como su miseria. Convierte al héroe en un culpable y en un inocente, al mismo tiempo. Lo trágico entristece y atrae a la vez. Aristóteles pensaba que la tragedia tenía que mostrar la acción de un carácter elevado, que inspirara terror y pena. Los trágicos del clasicismo griego lograron hacer que sus personajes cayeran en la desgracia, enseñándoles, de esta manera, el sufrimiento. Para Aristóteles, la tragedia alcanza su propósito al desembocar en lo patético; tiene que proporcionar el espectáculo de la desgracia: «La experiencia trágica sólo es posible donde es posible la conciencia trágica. La tragedia confirma la existencia de un mundo imperfecto, indómito y a la vez impotente, incapaz por lo demás de soluciones posibles o definitivas. Lo trágico emana siempre de un problema insoluble. Los problemas que cuentan con soluciones apropiadas, o posibles, no desembocan en tragedias, sino en dramas; es decir, no constituyen en sí mismos un hecho trágico, o un acontecimiento del que se desprenda una concepción trágica de la vida, sino un hecho desgraciado, luctuoso, dramático, de la experiencia humana, pero no esencialmente trágico. Lo que encuentra solución o recompensa no provoca una tragedia. La tragedia se debe siempre a la *ejecución* de un error de consecuencias trascendentes.» (Maestro, 2004: 152)

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Es bastante difícil delinear lo que, en lo trágico, se circunscribe al carácter humano y lo que pertenece a la divinidad. En efecto, en la tragedia griega, los humanos actúan: su acción forja la tragedia entera. Pero ellos se mueven en un mundo regido por los dioses. Por consiguiente, los actos humanos se someten a una causalidad que los supera. Lo trágico se compone, entonces, de esta ambigüedad fundamental de la acción humana que es, a la vez, asumida por el hombre y deseada por los dioses, enlazándose con un destino inexorable.

El héroe trágico se enfrenta a un mundo al que cree entender, pero al que, sin embargo, no acaba de conocer. A pesar de esto, las deidades le envían al ser humano señales y advertencias para guiarlo a lo largo de su paso por el mundo, de su compromiso con la vida terrenal. Estas interferencias divinas, a causa de una cruel ironía, no hacen más que sumergir a los seres humanos en el desengaño, por equivocarse en descifrar los mensajes divinos.

El héroe entiende demasiado tarde el destino con el que está cumpliendo. Asimila su desgracia a un desenlace fatal, a una coronación de las causas trascendentes que nunca consiguió analizar. Lo trágico del héroe estriba en el hecho de darse cuenta, demasiado tarde, del poder divino que lo ha arrastrado a tal situación sin salida. Se encuentra inmerso en lo trágico cuando se vuelve consciente de la necesidad de su destino y de los límites de la condición humana.

Con su actitud desobediente, al héroe se le obliga a cuestionar el orden divino, a instituir en el mundo organizado un desorden, cuya primera víctima es él.

El héroe que se enfrenta a los dioses acaba por incurrir en un error. Se muestra desmesurado (*hybris*), vagando por las vías de su orgullo.

Al tratar el teatro de Calderón, buscaremos analizar en qué medida nos podemos referir al drama *La hija del aire* con el término genérico de *tragedia*. La obra fue representada por primera vez en sus dos partes los días 13 y 16 de noviembre de 1653, ante los soberanos Felipe IV y Mariana de Austria: «La expresión *tragedia cristiana* refleja ante todo el deseo y el intento, por parte de una moral como la cristiana, de apropiarse de unos valores procedentes de una cultura pagana, como era la cultura griega –de la que procede el concepto genuino de teatro y de tragedia- cuyas creencias metafísicas se objetivaban en una mitología religiosa, y no en una disciplina dogmática. La cultura laica moderna y contemporánea ha desarrollado el concepto estético de tragedia con recursos comparables a los utilizados en el mundo antiguo por las culturas paganas de Grecia y Roma: la soledad del héroe trágico, la ansiedad de lo absoluto, la creación de personajes que demandan el protagonismo de una acción trascendente, héroes que se mueven siempre en el reino de lo conflictivo, y cuyos actos son difíciles de sancionar; interpretaciones que nos llevan siempre a tropezar con la realidad de una ley moral; principios éticos cuyas formas de conducta discuten los fundamentos del bien y del mal, y cuyas consecuencias se postulan a menudo más allá de nuestro terrenal mundo del hombre.» (Maestro, 2004: 166)

En torno al carácter trágico de la obra de Calderón ha surgido un complejo debate; estudiosos como Parker y Edwards defienden la viabilidad de la existencia de tal tesis: «Desde los primeros años de su producción artística, creó un universo trágico que Alexander A. Parker caracterizó por el principio de responsabilidad difusa: 'Calderón se dio cuenta […] de que el bien y el mal no pueden ser diferenciados mediante una simple división entre lo que es justo y lo que es injusto'. Sus tragedias desarrollan los confusos perfiles de la realidad moral. Los personajes son al mismo tiempo culpables e inocentes. Se ven abocados a un mundo hostil que los lleva a conflictos difíciles de superar; pero son ellos mismos los que deciden, bien dejándose arrastrar a la catástrofe por sus errores morales, bien superando su destino con la voluntad y el espíritu de renuncia.» (Pedraza y Rodríguez, 2000: 289)

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Otros, sin embargo, la consideran insostenible: « […]Calderón no definió como tragedia ninguna obra suya. Sólo en tiempos relativamente recientes se ha definido como tal el conjunto de algunas obras que en parte pueden justificar tal definición genérica. [...] tal vez se ha dado el error inicial de confundir la riqueza conceptual y la profundidad filosófica de Calderón con lo trágico...» (Froldi, 2003: 321)

Si los siglos VI y VII no parecen haber sido un período propicio a la valoración de la tragedia por la crítica literaria, la Edad Contemporánea esgrime innumerables argumentos para rescatar el carácter trágico del teatro calderoniano: « […] en el siglo XVII español no es posible encontrar, ni en la preceptiva ni en la literatura, una reflexión tan poderosa como la que hoy día nos proponemos a propósito de la tragedia. Nuestros interrogantes acerca de la experiencia trágica del teatro de Lope y Calderón, exigiendo para algunas de sus obras el reconocimiento de la estética de lo trágico, constituye una preocupación característica de la crítica de la Edad Contemporánea. Los comentaristas y preceptistas de los siglos XVI y XVII simplemente echaron de menos en la creación dramática española el éxito y el cultivo de formas trágicas, pero jamás se obstinaron, como hacen algunos de nuestros contemporáneos, en convertir a Lope o a Calderón en poetas trágicos singulares. El mérito de sus obras no necesitaba entonces, al contrario de lo que parece suceder para la crítica de nuestros días (no así para el espectador corriente), de la dignidad de la experiencia trágica para hacer más valiosa o distinguida la calidad y recepción de sus comedias.» (Maestro, 2004: 162)

El mito de Semíramis ha sido valorado por muchos escritores. Las circunstancias particulares del nacimiento de la futura reina, el haber sido recogida y criada por el sacerdote Tiresias, custodiador de la mujer, al amparo de una gruta, lejos de cualquier contacto con los seres humanos, el hecho de estar enterada del porqué de su encarcelamiento se convierten en pautas para la lectura del drama.

En los tres actos de la primera parte del drama, se presenta la rápida e irresistible ascensión de Semíramis, que desde la gruta subirá al trono real, sin que nada ni nadie la detenga: «Sí./Menón, aunque agradecida/a tus finezas me siento,/ningún agradecimiento/obliga a dejar perdida/toda la edad de una vida;/ que el que da al que pobre está,/y con rigor cobra, ya/no piedad, crueldad le sobra,/pues aflige cuando cobra/más que alivia cuando da./Si ya tu suerte importuna,/si ya severo tu hado/pródigos han disfrutado/lo mejor de tu fortuna,/la mía, que hoy de la cuna/sale a ver la luz del día,/la luz quiere; que sería/horror que una a otra destruya;/y si acabaste la tuya,/déjame empezar la mía.» (*La hija del aire*, I, vv.2742-2761)

La primera parte del drama terminará con la escena de la coronación de Semíramis por Nino, ensombrecida su gloria por la terrible voz de Menón, quien, vacías ya las cuencas, *sin luz*, pero interiormente iluminado por la fuerza superior que rige la acción trágica, lanza su maldición, en donde vuelve a actualizarse el oráculo: «Pero aquí mi voz se mude,/no a mi arbitrio, sino al nuevo/ espíritu que se infunde/en mi pecho, pues me obliga/no sé quién a que articule/las forzadas voces que/ni vivas, reines ni triunfes./Soberbiamente ambiciosa, /al que ahora te constituye/Reina, tú misma des muerte/y en olvido le sepultes,/siendo aqueste infausto día/universal pesadumbre/de los vivientes; y, en muestra/de que presagios lo anuncien/de cielos, astros y signos,/la gran monarquía deslustren.» (*La hija del aire*, I, vv. 3287-3303)

Lidoro, el rey de Lidia, «áspid humano de mortal envidia»[1], desencadena la furia de Semíramis con la virulencia de sus acusaciones, con su atrevimiento de cuestionar el carácter moral de todos los hechos de la reina usurpadora: «En este intermedio quiso/el gran Júpiter

[1]Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2009, pág. 199

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

supremo/que, súbitamente, Nino/también muriese. No puedo/excusar aquí el seguir/(perdóname si te ofendo)/la voz común, que en su muerte/cómplice te hace, diciendo/que, al verte con sucesión/que asegurase el derecho/de sus estados (pues Ninias,/joven hijo del Rey muerto,/afianzaba la corona/en tus sienes), /tu soberbio/espíritu levantó/máquinas sobre los vientos,/hasta verte Reina sola:/fácil es de ti el creerlo./ […]También de tu tiranía/es no menor argumento/el ver que teniendo un hijo/de esta Corona heredero,/y tan digno por sus partes/de ser amado, que el cielo/le dio lo mejor de ti,/pues te parece en extremo,/sin nada de lo que es alma,/ en todo de lo que es cuerpo;/pues, según dicen, la docta./Naturaleza un bosquejo/hizo tuyo en rostro, en voz,/talle y acciones, y siendo/hijo tuyo, y tu retrato,/le crías con tal despego,/que de Nínive en la fuerza,/sin el decoro y respeto/debido a quien es, le tienes,/donde de corona y cetro/tiranamente le usurpas/la majestad y el gobierno.» (*La hija del aire*, II, vv.207-224; 247-268)

La reina asiria arremete contra su enemigo ya vencido en el campo de batalla, se venga de lo que ella considera ofensas lanzadas por Lidoro, dando realce a su innata crueldad, vaticinada por los dioses: « Que yo me diese a prisión/fue tu intento; y, siendo así,/será prenderte yo a ti/debida satisfacción./Fiera ingrata me llamaste/hoy, cuando a ti can leal:/luego si con nombre tal/me ofendiste y te ilustraste,/tiranías no serán/que yo en esta parte quiera,/procediendo como fiera,/tratarte a ti como can./De mi palacio al umbral/atado te he de tener,/allí has de estar, que he de ver/si me lo guardas leal/y vigilante desde hoy;/que si del can es empeño/el ser leal con su dueño,/desde aquí tu dueño soy. » (*La hija del aire*, II,vv. 587-606)

El dramaturgo desvanece cualquier duda que al lector le pueda atormentar referente a la naturaleza tíranica de Semíramis; las mismas palabras de la reina bastan para perfilar su indudable personalidad. El morbo del poder sella cualquier elección que Semíramis haga: «Ya nada miro./Quédate, pueblo, sin mí./Todos me dejad conmigo./Nadie venga: Rey tenéis,/seguidle a él. (Aparte) Un basilisco/tengo en los ojos, un áspid/en el corazón asido./¿Yo sin mandar? ¡De ira rabio!/¿Yo sin reinar? ¡Pierdo el juicio!/Etna soy, llamas aborto;/volcán soy, rayos respiro.» (*La hija del aire*, II, vv. 870-880)

La vuelta al poder de Semíramis bajo la apariencia de Ninias es explotada por Calderón de la Barca magistralmente, tanto en términos dramáticos como ideológicos, mediante el tema del Doble, manipulado con gran originalidad y eficacia. Entre espectador y personaje se produce una total ruptura en el modo de percibir la acción y su sentido, pues si el primero conoce la diferencia entre Semíramis y Ninias, es decir distingue el ser y el aparecer, el rostro y la máscara, el segundo los ignora, consciente sólo de la identidad. Asimismo, tal como nos lo plantea José Antonio Maravall, « El hombre barroco […] conoce la condición apariencial de la realidad y juega con ella. El hombre del Barroco puede pensar: 'Duran y durarán hasta el fin del mundo, indistintos y confusos, desconocidos y encubiertos, buenos y malos, como representantes en la tragedia de esta vida'; conforme dice Suárez de Figueroa, 'mas acabada, quítanse las máscaras', pero de una sentencia de ese tipo, es más general y eficaz que saque una última consecuencia de acomodación, más que no de rigurosa ascesis. El tópico de la teatralidad del mundo se formula incluso de manera que acentúa y resalta la básica contradicción de la realidad: 'toda esta vida y sus acciones y accidentes – asegura Céspedes – representan al vivo una farsa o comedia, en quien los personajes que ayer hicieron reyes, hoy salieron esclavos, y en un pequeño espacio, a los que vimos en mayores caídas y desgracias, los miramos luego dichosos y contentos'. El hombre del Barroco se apoya en la experiencia y afirma la calidad ilusoria de la misma.» (Maravall, 2007: 404)

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Llevando la vestimenta de su hijo, Semíramis logra disfrutar del poder que tanto anhela, pudiendo comprobar a todos sus dotes de gobernador: «Ayer premié, y hoy castigo;/que, si ayer una ignorancia/hice, hoy no he de hacerla;/diciendo una acción tan rara/que, de lo que errare hoy,/sabré enmendarme mañana./Llevadle.» (*La hija del aire*, II,vv.2554-2561)

La invocación de Fortuna, por parte de Semíramis, remite no tanto a la existencia de una instancia superior como a los cambios impredecibles del orden habitual de las cosas: « ¡Ah, qué presto/ has acabado, Fortuna,/con mi vida y con mis hechos!» (*La hija del aire,* II, vv.3235-3237)

Acerca del conflicto entre las deidades presentes en *La hija del aire*, Rinaldo Froldi advierte que: «la lucha entre las divinidades paganas provoca una idea de rígido determinismo en el espectador y en el lector. Semíramis, si inicialmente reivindica la libertad, después – obtenida la libertad física, que no la moral – acaba siendo víctima de su desenfrenada ambición y se ve sometida a un proyecto superior, externo.» (Froldi, 2003: 320)

Calderón de la Barca insiste en la falta de remordimientos de Semíramis: «En fin, Diana, has podido/más que la deidad de Venus,/pues sólo me diste vida/hasta cumplir los severos/hados que me amenazaron/con prodigios, con portentos,/a ser tirana y cruel/homicida y de soberbio/espíritu, hasta morir/despeñada de alto puesto.» (*La hija del aire,* II, vv. 3240-3249)

Ella no se siente agobiada ni por un instante por el daño que ha infligido a lo largo de su vida; más que a *su tragedia*, arraigada en el haber transcurrido gran parte de su existencia encarcelada, habría que apuntar a todas sus víctimas, esparcidas por el camino que la reina misma ha elegido recorrer para satisfacer el ansia de poder: «¿Qué es vivir? Aunque no es mucho/que ella viva, si yo muero./Mas lo poco que me queda/de vida, lograrlo pienso;/que a costa de muchas muertes,/morir bien vengada intento.» (*La hija del aire*, II, vv. 3254-3259)

Victimario de tantas almas, la reina adicta al poder se nos muestra renuente a redimir sus culpas hasta en el último momento de su vida. Los interrogantes de Semíramis agudizan la carga dramática del enfrentamiento delirante entre vida y muerte, entre pecados y castigo, entre lo que ya pasó y lo que está por suceder, entre el libre albedrío y el destino trazado por los dioses: «¿Qué quieres, Menón, de mí,/de sangre el rostro cubierto?/¿Qué quieres, Nino, el semblante/pálido y macilento? /¿Qué quieres, Ninias, que vienes/a afligirme triste y presto?» (*La hija del aire,* II, vv. 3268-3274)

El episodio de su final, advierte Rinaldo Froldi, «no es precisamente trágico, ya que está privado de una manifiesta crisis interior del personaje, último episodio de una vida equivocada, irracionalmente orgullosa, sustancialmente vana». (Froldi, 2003: 320)

Aunque la sociedad del siglo XVII está impregnada de violencia, su mera presencia en una obra de teatro no la convierte en tragedia. La percepción de las distintas formas de violencia por la sociedad de aquel tiempo, las consecuencias conllevadas por la perpetración de actos violentos, la conciencia misma de la vida se funden en el crisol del teatro, porque «Ya tiene [...] su fin propuesto, como todo género/ de poema o poesis, y éste ha sido/ imitar las acciones de los hombres/ y pintar de aquel siglo las costumbres». (Reyes Cano, 2010: 374)

La *Hija del aire* pone de relieve la complejidad de la naturaleza humana con sus muestras de crueldad, de fiereza: « El hombre, según se piensa en el XVII, es un individuo en lucha, con toda la comitiva de males que a la lucha acompañan, con los posibles aprovechamientos también que el dolor lleva tras sí, más o menos ocultos. En primer lugar, se encuentra el individuo en combate interno consigo mismo, de donde nacen tantas inquietudes, cuidados y hasta violencias que, desde su interior, irrumpen fuera y se proyectan en sus relaciones con el mundo y con los demás hombres.» (Maravall, 2007: 328)

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

El motivo de la violencia contra los humanos, una violencia inflingida por la misma raza humana, viene respaldado por un verso de Plauto: « […] un verso de Plauto que durante siglos se había leído sin llamar demasiado la atención – o, en todo caso, levantando respuestas de contraria opinión-, se convierte ahora en un tópico aceptado, en un aforismo que rueda de mano en mano, porque en él encuentra expresión un vivo sentimiento de la época. Nos referimos a una frase acerca del carácter agresivo que, a consecuencia del pesimismo ya dicho, se imputa al ser humano: *homo homini lupus.*» (Maravall, 2007:329)

BIBLIOGRAPHY

Calderón de la Barca, Pedro. *La hija del aire*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2009
García Lopez, José. *Historia de la literatura española*, Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 1968
Maestro, Jesús G. *El mito de la interpretación literaria*, Madrid: Iberoamericana, 2004
Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Editorial Ariel, 2008
Pedraza Jiménez, Felipe y Rodríguez Cáceres, Milagros. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana,* Madrid: Editorial Edaf, 2000
Reyes Cano, José-María. *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2010

RECURSOS WEB

Rinaldo Froldi, *La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón,*http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089_321.pdf, consultado el 9 de marzo de 2017

THE WITCH OF FUNTINEL- IMAGOLOGY AND TRANSLATION ISSUES

Nagy Imola Katalin

Lecturer, PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş

Abstract: In this study we wish to approach one of Albert Wass's novels, The Witch of Funtinel, translated in to Romanian by Corneliu Câlţea under the title Lângă Scaunul Domnului. Albert Wass, one of the most controversial Hungarian writers, was, in the same time, a very prolific artist, who wrote a lot and wrote erratically. The aesthetic quality of his writings is varied: he has very good novels, but he has poor pieces as well. His oeuvre presents a remarkable affinity with the writings of Mihail Sadoveanu. His work has been given numerous and multifarious assessments and appreciations. That is why we wish to present aspects of his work to the Romanian public, by approaching one of his best (if not the best) novels. Our attempt relies on two perspectives: we highlight the imagological aspects of this trilogy (the image of the Romanians, alterity and identity, etc.) and we also analyse the role of Câlţea's translation.

Keywords: Wass Albert, The Witch of Funtinel, imagology, translation, critical reception

De atâtea ori în istorie, politicul a intervenit masiv în acceptarea sau respingerea unor scriitori sau opere. Timpul, el singur, a decis până la urmă dacă aceste intervenţii au avut succes sau nu. Ţine totuşi, de firescul lucrurilor, ca, din când în când, să aibă loc revizuiri, re-investigări menite să aplaneze şi să neutralizeze bruiajul ideologic şi politic. Aşa cum observă foarte pertinent Adrian Dinu Racheru în volumul *Literatură şi ideologie*, în astfel de cazuri de revizitări „*Şocul adevărului integral* (formulă lansată de Eugen Simion) presupune, fără a trece sub tăcere păcatele ideologice şi morale ale omului, cercetarea prioritară a operei, înregistrarea onestă a tribulaţiilor (opţiuni, ezitări, căderi, retractări), refuzând, însă, o nouă valorizare politică, pe tipar maniheic" (Racheru, 2013, 14), cei astfel recitiţi şi revizuiţi fiind autori care nu pot fi excomunicaţi din patrimoniul cultural. Ostilitatea faţă de scriitori trădează o gândire îngustă, ştim bine că există în istoria umană perioade în care s-au ars cărţi pe rug în numele siguranţei societăţii umane. Persecutarea literaturii sau marginalizarea unui scriitor putem doar să le privim ironic, considerându-le mici insule de repaos al gândirii. În acest studiu ne propunem să aducem în faţa cititorilor figura unui scriitor aproape necunoscut publicului cititor român, cu toate acestea extrem de contestat: Wass Albert.Vom încerca, în cele ce urmează, să oferim o imagiune de ansamblu asupra scrierilor legate de Wass Albert, cărţi, articole, studii sau simple menţionări pasagere ale numeljui sau a unor opere, incluzând atât autori maghiari, cât şi români, sintetizând

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

păreri negative şi apreciative. Scopul acestui demers este de a infirma o stereotipie legată de numele lui Wass, şi anume aceea că el este evitat în mod constant de exegeză.

Una dintre premisele false prin care opera lui Wass este abordată este aceea că este un scriitor mediocru şi că acest lucru este unanim acceptat de către critica maghiară. Amadeo Di Francesco îşi exprimă convingerea că lectura operelor scriitorului maghiar, personalitate complexă, a cărui creaţie se situează, calitativ, în galeria celor mai bune opere literare maghiare din secolul XX, trebuie şi poate fi făcută printr-un demers hermeneutic lipsit de prejudecăţi istorice şi politice. (Di Francesco, 2001, 22) Huszár, Ágnes, în schimb, consideră, în studiul intitulat "Nationalism and Hungarian Education Policy: Are the Literary Works of Cécile Tormay, József Nyirő, and Albert Wass Appropriate for the Hungarian School Curriculum?" că includerea operei lui Wass în curriculum-ul naţional nu este justificată, singura operă pe marginea căreia face totuşi aprecieri critice pozitive este romanul *Lângă Scaunul Domnului*.

În noiembrie 2009, revista Korunk a publicat numărul 11/2009 cu tema: *Alternativele pentru construirea naţiunii (Nemzetépítési alternatívák*) în care T. Szabó Levente (*Un nou model al construirii naţiunii prin literatură? Patru repere pentru înţelegera cultului scriitorului Wass Albert*), scrie despre modul în care scriitorul Wass Albert a devenit o figură iconică pentru orientările politice maghiare de dreapta prin alunecarea omului şi a operei într-un fel de canon alternativ, rebel. Takaró, (2004, 91) subliniază relaţiile intertextuale ale prozei lui Wass cu opera lui Mikszáth (figura lui Olaj Tamás din *Az a fekete folt*- apropiat de Toderic, Gyélyi Janos din A bágyi csoda- apropiat de Bandilla, surorile Péri din *A Péri lányok szép hajáról*- sunt aidoma Nuţei, sau Filcsik din *A pogány Filcsik*, acest ultim personaj fiind înrudit cu bătrânul Toderic. *Lângă Scaunul Domnului* este ultimul mare roman romantic al literaturii maghiare, care are forţa narativă a lui Jókai, arta portretizării a lui Zsigmond Kemény şi stilul şi oralitatea lui Mikszáth. Locul unde se comite un păcat, se săvârşeşte un rău, arde, este mistuit de flăcări, concepţie care îl apropie pe Wass de Arany János (Takaró, 2004, 91). Wass a publicat proză scurtă, publicistică, poveşti pentru copii, poeme, dar partea cea mai valoroasă a operei sunt, crede Takaró, sunt romanele. În ele se observă deopotriva tendinţa novatoare şi înscrierea, continuarea unei tradiţii româneşti: el continuă linia celor mai buni romancieri ai secolelor XIX-XX, dar, în acelaşi timp, reuşeşte să inoveze, să modernizeze în mai multe privinţe.

Láng *Gusztáv în articolul Wass Albert, a regényíró* afirmă că scriitorul are două romane cu totul speciale, diferite de restul scrierilor:A *funtineli boszorkány* şi *Elvész a nyom.* A *funtineli boszorkány* este probabil cel mai romantic text al lui Wass, dar, crede Láng[1], şi cel mai pertinent exemplu de modernizare a tradiţiei româneşti de sorginte romantică. Eroina din roman este un personaj dominat de o singură trăsătură de caracter, vrăjitoria, primul semn, primul avertisment din partea destinului este moartea celor bărbaţilor care interferează cu viaţa ei, apoi capacitatea ei de a citi trecutul şi viitorul şi de a desluşi destine devine prevalent.

Articolul lui Vörös Éva*A posztmodern spiritualitásnői arca – és a funtineli boszorkány*,[2]încearcă să analizeze de unde provine forţa magică excepţională a romanului lui

[1] http://epa.oszk.hu/00400/00458/00103/2005honap7cikk1038.htm
[2] files.faragoferenc.webnode.hu/.../**Vörös**%20É.%20A%20**posztmodern**%20**spiritualitás**...

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Wass, cum poate produce un text despre o ţărancă din secolul XIX un asemenea effect asupra cititorului postmodern al secolului XXI. *A funtineli boszorkány* a fost început prin 1945-46 şi terminat în 1948 în pădurile din Bavaria. Wass îşi numea textul romanul dorului de casă.[3] Vörös consideră că scrisul, creaţia este pentru scriitor o formă de disidenţă, de rezistenţă. Tocmai de aceea scrierea romanului *A funtineli boszorkány* a făcut parte din mecanismele învingerii dorului de casă, un mechanism al doliului[4]. Keszeg Vilmos abordează, în studiul *Elbűvölt írók, áldozattá vált boszorkányok*[5], problema aceluiaşi roman al lui Wass. Scriitorii maghiari aparţinând curentului transilvanist au avut, crede, Keszegh, o atitudine special faţă de problemativa şi tema vrăjitoriei. Transilvanismul a reuşit să coageleze două tendinţe hermeneutice opuse, adică să împace, într-un fel aplecarea critică spre temă şi abordarea romantică. Transilvanismul a însemnat o abordare emoţională a trecutului cu toate fenomenele acestuia, a însemmnat o debarasare de prejudecăţile istorice, cultivarea tradiţiilor şi deschiderea spre modernism, popularizarea valorilor naţionale şi cunoaşterea valorilor etniilor proxime, etc. aceste atitudini specific curentului transilvanist a făcut ca motivul vrăjitoarei şi tema magiei şi a vrăjitoriei să cunoască un reviriment cu totul remarcabil. Ideea este menţionată şi de către Gál Andreaîn articolul*Merre zár a transzszilvanizmus*,[6] în care afirmă că motivul vrăjitoriei şi al magiei fac parte din recuzita de tematici şi motive specific ale discursului transilvanist, menit să sublinieze şi să evidenţieze culoarea locală şi specificul local. Motivul vrăjitoarei aparţine unei ipostaze fundamentale ale imaginii Transilvaniei, şi anume acela al Transilvaniei arhaice, populată de figure cu o cunoaştere excepţională.

Vallasek Júlia abordează opera lui Wass în volumul *Elváltozott világ. Az erdélyi magyar irodalom 1940-44 között*. Vallasek atinge, e drept, într-o notă de subsol, problema popularităţii romanelor lui Wass, considerând că adevărata explicaţie nu se bazează pe empatia sau nostalgia publicului receptor pentru un om pus la index, deposedat de toată avuţia sa, pe baza unui mecanism de compensare. Romanele lui Wass sunt populare pentru că textul lui Wass este construit pe nişte toposuri culturale, pe un model sau pe un *pattern* cultural bazat pe romanul romantic sau realist, cu accente naturaliste din secolul al XIX-lea, romanele scriitorului maghiar inregrându-se perfect orizontului de aşteptare al publicului receptor cu gusturi literare clasice. (Vallasek, 2004, 149)Adamekné Jászó Anna, autoarea articolului *Wass Albert, a nyelv mestere* afirmă că Wass Albert este un maestru al limbii maghiare vorbite în Transilvania, aşa cum este un maestru al povestirii şi al portretului.[7] Aprecierilor făcute de Jászó Anna noi le adăugăm talentul de descriere a naturii. În articolul semnat de A. Jászó Anna se remarcă acea categorie aparte de regionalisme ardelene, multe de origine română, lexeme care abundă în textele lui Wass. Cele mai multe sunt legate de lumea păstoritului, de existenţa arhaică în sânul naturii sau

[3]files.faragoferenc.webnode.hu/.../**Vörös**%20É.%20A%20**posztmodern**%20**spiritualitás**...
[4]files.faragoferenc.webnode.hu/.../**Vörös**%20É.%20A%20**posztmodern**%20**spiritualitás**...
[5]http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/elbuvolt_irok_aldozatta_valt_boszorkanyok/

[6]Gál Andrea,*Merre zár a transzszilvanizmus***,** http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2001&honap=4&cikk=6586

[7]http://www.hhrf.org/erdelyinaplo/2003/3en-27/3en-2725.htm

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

de eresurile populare atât maghiare cât şi româneşti: *pláj, plájász, poján, esztena sau sztina, pakulár, turma,orda,bálmos, prikulics.*

Wass Albert, aidoma lui Mihail Sadoveanu, este un scriitor care a scris mult şi a scris inegal. Are opere de o valoare estetică bună, are scrieri mediocre sau submediocre, aşa cum are câteva opere de o valoare estetică deosebită şi cu priză la public. Aprecierile pe care le-a primit opera şi figura lui Wass au fost numeroase şi inegale. Există inclusiv în discursul cultural maghiar voci, nu puţine, care îi contestă calitatea de scriitor[8]. Trebuie remarcat, totuşi, că foarte multe din aceste critici aduse scriitorului şi scriiturii sunt aduse după criterii extraestetice, profund politizate, principala vină a romanelor sale fiind aceea de fi gustate de publicul cu vederi politice conservatoare. În articolul Az önmegdicsőülés rítusai (Wass Albert szobra)[9] sunt contestate calităţile romanelor sale fără argumente estetice, afirmându-se doar că ceea ce Wass scrie nu este literatură, ci *kitsch*, iar transilvanismul scrierilor sale ar, de fapt, o mutaţie a transilvanismului. Autorul articolului recurge la estetizarea politicii, deşi neagă vehement acest lucru, şi contestă valoarea operei lui Wass din considerente politic-ideologice, nu estetice.

Láng Gusztáv, în schimb,în articolul*Wass Albert, a regényíró, 2005*[10] îl numeşte pe Wass unul din victimele conspiraţiei tăcerii literare: după cel de-al doilea război mondial şi după instalarea regimurilor de stânga în ţările est-europene, numele şi opera lui Wass Albert au fost pur şi simplu făcute uitate. Această tăcere a fost explicată şi agravată de sentinţa Tribunalului Poporului din Cluj care l-a condamnat la moarte. Cu toate acestea, Wass este, spune Láng Gusztáv, unul din cei mai populari scriitori maghiari, pe lista celor mai populare 100 de cărţi figurând cu trei titluri: *A funtineli boszorkány* (locul 25), *Adjátok vissza a hegyeimet!* (locul 31), a *Kard és kasza* (locul 68). În afară de el, pe această listă alcătuită pe baza unei cercetări de sociologie a lecturii mai există doi autori cu câte trei titluri, celebritatea lui Wass şi popularitatea celor trei romane precedând cu mult scriitori contemporani canonici. Láng Gusztáv[11] conchide că opera lui Wass face parte din canonul latent, din care fac parte cărţi cu priză la publicul cititor mediu, dar care nu pou pătrunde în canonul instituţional al literaturii elitiste, din cauză că nu îndeplinesc acele norme care au valoare de paradigmă în la un moment dat în procesul de canonizare.

Tornai Szabolcs îl consideră pe Wass maestrul prozei ritmate.[12]Paár Ádám, în articolul *Tabusított írók.A befagyott múlt és az új szimbolikus harc*,[13] încearcă să găsească răspunsuri la tabuizarea respectiv aprecierile contradictorii ale unor scriitori, printre care şi Wass Albert. Cultul scriitorului s-a format, crede Paár Ádám, pe fundalul reprezentării istoriei maghiare ca o istorie a suferinţei. Wass, trăind în Statele Unite atâtea decenii, s-a rupt de realitatea concretă din

[8] Az önmegdicsőülés rítusai (Wass Albert szobra)http://kapuvar.blog.hu/2009/02/24/az_onmegdicsoules_ritusai_wass_albert_szobra

[9] Az önmegdicsőülés rítusai (Wass Albert szobra)http://kapuvar.blog.hu/2009/02/24/az_onmegdicsoules_ritusai_wass_albert_szobra

[10] http://epa.oszk.hu/00400/00458/00103/2005honap7cikk1038.htm

[11] http://epa.oszk.hu/00400/00458/00103/2005honap7cikk1038.htm

[12] http://valasz.hu/kultura/hazugsagok-arnyeka-6716

[13] http://gondola.hu/cikkek/81163-Tabusitott_irok_-_A_befagyott_mult_es_az_uj_szimbolikus_harc.html

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

estul continentului european şi a scris având o reprezentare mentală a Transilvaniei pe care nu a mai văzut-o. Relaţia româno-maghiară şi-a reprezentat-o la fel, având la dispoziţie doar amintirile sale personale, multe încărcate de traumele şi suferinţele familiei sale. De aceea, crede Paár, românii din opera sunt sunt de obicei răi, şi maghiarii buni. Victimizarea maghiarilor şi demonizarea românilor s-ar datora, crede autorul, acestui mechanism psihologic de reprezentare *in absentia*, bazată pe memorii subiective şi încărcate de trauma personale.[14] Amendăm observaţiile de altfel bune ale lui Paár, cu ideea că nici autopiile nici heterotopiile din romanele lui Wass nu sunt foarte unitare: nu întotdeauna românul este cel rău (deşi există şi astfel de exemple), şi nu doar maghiarul este victima suferind abuzurile celuilalt. Avem numeroase personaje de români creionate în culori calde şi exemple de maghiari – personaje negative. Wass are tendinţa de a opune aceşti doi poli: bun-rău, pozitiv-negativ după nişte criterii morale, iar cel care eşuează în a se ridica la un standard de moralitate, este cel care devine personaj negativ. „Wass manevrează cu abilitate maniheismul, trasarea binară a caracterelor. Personajele sale nu-şi fac niciodată procese de conştiinţă. Autorul nu este adeptul introspecţiei psihologice, şi nu caută să demanteleze obsesii ori tulburări psihice. Răul şi binele, blestemul ori binecuvântarea sunt doar categorii emoţionale care sunt părţi constitutive ale fluxului existenţial, chiar dacă de sens contrar." (Pop 2012, 59)

Există cel puţin trei monografii dedicate scriitorului maghiar: Balázs Ildikó, *Wass Albert erdélyi korszaka (1923-1944*), Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2010, Takaró Mihály, *Wass Albert regényeinek világa. A XX századi Erdély krónikása a világban.* Masszi Kiadó, Budapest, 2004, Szücsné Harkó Enikő, *Wass Albert írói pályaképe*, Havas Kiadó, Kézdivásárhely, 2005, dar şi câteva culegeri de studii şi articole, dintre care amintim: Turcsány Péter (ed), *Wass Albert utóélete. Isten kenyere*, Kráter Kiadó, Pomáz, 2004, Nagy Pál (ed), *Wass Albert. Sors és pályakép*, Erdélyi Gondolat Kiadó, Székelyudvarhely, 2005.

O altă idee preconceptă se referă la faptul că receptarea lui Wass de către români ar fi exclusiv negativă. Evaluările negative la adresa scriitorului sunt deosebit de numeroase, majoritatea acestor remarci însă se hrănesc din acele idei primite de-a gata cu care lumea virtuală este atât de încărcată, şi toate aserţiunile care-l descalifică se bazează pe criterii extraestetice[15]. Putem identifica evaluări negative care, aparent, se bazează pe opinia unor exegeţi maghiari: „Criminalul de război rămâne în veci un criminal de război, indiferent dacă este sau nu un mare scriitor.

Profesorul universitar Cs. Gyimesi Eva considera opera lui Wass Albert de o mediocritate supărătoare.Un alt cărturar maghiar, jurnalistul clujean Tibori Czabo Zoltan, analizând opera şi presupusele crime de război comise de Wass Albert, a ajuns la concluzia că principalul răspunzător pentru crimele de care este acuzat Wass este tatăl sau, groful Wass Endre. Jurnalistul pune însă sub semnul întrebării şi atitudinea lui Wass Albert. "De ce a fugit in Germania, dacă

[14]http://gondola.hu/cikkek/81163-Tabusitott_irok_-_A_befagyott_mult_es_az_uj_szimbolikus_harc.html
[15]Albert Wass ramâne criminal de razboi

www.romanimea.com/doc/albertwass_ramane_criminal.doc

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

nu a făcut nimic? Urmaşii altor familii aristocrate sau intelectualii maghiari ardeleni au rămas aici, deşi mulţi dintre ei aveau de ce să se teamă". Tibori reaminteşte că Teleki Bela, preşedintele Partidului Ardelean din perioada interbelică – emigrant şi el, ca si Wass – îl considera pe Wass Albert un extremist înrăit, chiar şi in Statele Unite. Groful-scriitor Wass Albert şi tatăl acestuia au fost declaraţi criminali de război în 1946 de către Tribunalul Popular din Cluj. Amândoi au fost condamnaţi la moarte şi la confiscarea totală a bunurilor. Wass Albert s-a sinucis în Statele Unite, in anii 90. Restul se vinde si se cumpără. "[16]Interesant este şi faptul, că deşi majoritatea covârşitoare a menţionărilor numelui scriitorului maghiar sunt făcute în legătură cu condamnarea sa la moarte, există însă, pe alocuri, trimiteri la numele său în articole legate de volume bilingve editate în perioada interbelică. Vasile Netea scrie în volumul Memorii (2010, 47) că „În perioada *Clipei* a apărut la Târgu-Mureş şi culegerea literară bilingvă *Cot la cot* (*Vállvetve,* 1936), alcătuită de publiciştii Kertész Akosşi Gherasim Emil. Grupul nostru a fost reprezentat în această culegere prin Gherghinescu Vania, Maximilian Costin, Vlad Stânceanu (Al. Şerban) şi Vasile Netea. De la Bucureşti s-a obţinut colaborarea bătrânului luptător umanitarist Eugen Relgis, a criticului Mihail Ilovici şi a poeţilor Saşa Pană, Teodor Scarlat, Virgil Carianopol. Dintre scriitorii maghiari au fost integraţi Wass Albert, Morvay Zoltán, Tamásy György, Barta István, Kántor János, Molnár Balázs şi cei doi iniţiatori."

Numele lui Wass Albert apare într-un articol semnat de Ştefan Casapu[17]: „Plăieşia a fost o instituţie românească. Ungurii au preluat de la români acest cuvânt care nu exista în limba maghiară. Plájász (plăieş) este un regionalism transilvan şi a fost folosit în literatura maghiară doar de către Wass Albert şi Jókai Mór şi numai când e vorba de români, uneori călare pe „caii lor mocăneşti". (Casapu, 2014, 6) In Revista Bistriţei, XXI/2*, 2007* Nicolae Balint publică studiul*Acţiunile Ministerului Informaţiilor în judeţul Mureş pentru sprijinirea PCR în preajma alegerilordin noiembrie 1946*, în care numele lui Wass este menţionat în legătură cu activităţile organelor de cenzură din 1946, au avut grijă ca volumele sale să dispară din bibliotecile publice ardelene : „În urma sarcinii pe care am primit-o de la partid (Partidul Comunist - n.n.), scria un cenzor în iulie 1946, m-am deplasat în plăşile Band, Râciu şi Teaca, având sarcina de a controla şi cerceta toate bibliotecile şcolilor, primăriilor, parohiilor şi a tuturor instituţiilor publice de prin comune ... În raportul său 3, cenzorul îi indica pe cei care deţineau broşuri şi cărţi interzise, indicând de asemenea şi titlurile publicaţiilor, precum şi pe autorii acestora: Wass Albert, Makkai Sandor, Leon Donci, Simion Mehedinţi, Ovid Densuşianu." (Balint, 2007, 193-194)

Felician Pop dedică studiul *Wass Albert sau perspectiva mitică asupra românilor: o abordare epopeică*, publicat în revista *Citadela* (Anul VI, nr. 8-12 (46-50), aug.-dec. 2012, pp. 53-61) scriitorului maghiar Wass Albert şi în special romanului *Lângă Scaunul Domnului*. „Fărăîndoială, scriitorul transilvănean, Wass Albert conte de Czege şi Szentegyed este figura cea mai contestată din întrega pleiadă de autori maghiari care au scris despre români. Scriitor

[16]http://roncea.ro/2008/11/05/tesu-solomovici-wass-albert-un-criminal-de-razboi-care-se-vindebine/

[17]***Ştefan Casapu*** ORIGINEA CEANGĂILOR ŞI STABILIREA LOR ÎN SATELE SĂCELENE in Plaiuri Săcelene, nr 81, 2014

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

prodigios cu o operă literară remarcabilă, Wass Albert şi-a extins preocupările şi în domeniul lucrărilor de psihopedagogie şcolară, editând câteva cărţi de mare succes. Proba adevăratei sale maturităţi artistice a dat-o de abia în a doua jumătate a vieţii sale pe care si-a petrecut-o până la moarte, în Statele Unite." (Pop, 2012, 53)

Antonela Capelle-Pogăcean semnează studiul *Wass Albert újraolvasása Magyarországon és Romániában: egy identitás jelképkonstrukciója*. Aici autoarea remarcă imposibilitatea unei lecturi unilaterale sau unidimensionale în cazul lui Wass. Figura scriitoului maghiar a devenit obiectul unui cult discutat, un adevărat *lieu de mémoire.* Numeroasele interpretări au la bază o concepţie instrumentală a simbolurilor identitare, care generează acea disincronie care există în receptarea sa : intelectualii de centru-dreapta îl venerează, intelectualii de stânga îl neagă vehement. Aceştia din urmă explică popularitatea scriitorului şi numărul mare de cărţi vândute prin gustul comun, făcând o demarcaţie clară între obiceiurile de lectură ale cititorului mediu şi cele ale cititorului de elită. (Capelle-Pogăcean, 2012, 162-164)

Felician Pop identifică, şi el, asemenea lui Takaró mai sus, unele relaţionări intertextuale: „Vocea auctorială este în permanenţă prezentă, dar scriitorul se află oarecum în afara liniei narative, rolul său reducându-sc doar la acela de observator mirat de ceea ce vede, dar totuşi imparţial, ceea de duce scriitura lui Wass Albert în scenele sale naturaliste foarte aproape de stilul lui Liviu Rebreanu. De asemenea, atunci când descrie măreţia muntelui, Wass Albert se apropie de Mihail Sadoveanu, numai că scriitorul maghiar pedalează mult mai alert pe mijloacele realismului magic cele care sunt defapt definitorii pentru opera sa şi aici găsim asemănări cu proza fantastică a !ui Vasile Voiculescu."(Pop 2012, 55)

Receptarea scrierilor lui Wass de către o mare parte a intelectualilor sau a formatorilor de opinie români este atât de politizată, încât s-a recurs inclusiv la apeluri făcute la foruri de conducere, cu scopul de a obţine o condamnare, sau, de ce nu, o interzicere a editării romanelor sale.[18] Şi mai interesant este faptul că se traduce din Wass doar pentru a ilustra extremismul, naţionalismul, antiromânismul acestuia. Există surse, articole în care apar inserate pagini întregi traduse din diverse scrieri, scoase din context şi aduse ca exemplu doar în scop demonstrativ, pentru ca autorul studiului sau articolului să-şi susţină propria teză asupra operei întregi. De exemplu, în rubrica *Dreptul la opinie* a prestigioasei publicaţii *Jurnalul literar*, serie nouă,an XXII, nr. 7-12, aprilie-iunie 2011, p. 10, Gheorghe Olteanu publică un text intitulat sugestiv *"Mentorul"* (aluzie la una dintre editurile care s-a preocupat de editarea cărţilor lui Wass), text în care autorul inserează o traducere menită să arate cât de antiromân a fost scriitorul maghiar şi de ce memoria colectivă a românilor, "prea săracă la capitolul „problema maghiară" (datorită ignoranţei, indolenţei, uitării şi nu în ultimul rînd, a ascunderii adevărului)" (Olteanu, 2011, 10) ar trebui să fie mai atentă la astfel de manifestări ale radicalimsului maghiar. Ceea ce surprinde în mod cu totul neplăcut în acest articol este catalogarea lui Wass drept antiromân dar, şi mai surprinzător, alăturarea numelui său într-ale antiromânismului, de numele cunoscutului poet Petőfi Sándor, care ar fi fost, în opinia lui Olteanu, celălalt mentor al maghiarilor în ura

[18] www.cdep.ro/interpel/2005/i745B.**pdf**

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

împotriva tuturor.[19] Textul tradus aici (*A patkányok honfoglalása*), de altfel unul din cele mai slabe texte ale lui Wass este perfect ales, dacă cineva îşi propune să ilustreze xenofobia, teama de necunoscut sau teama de alteritate, exprimată metaforic prin trimiterea la un animal dezgustător. Uneori se merge atât de departe, încât chiar şi rostul şi utilitatea traducerii romanului *A funtineli boszorkány*, făcută de Corneliu Câlţea este pusă sub semnul întrebării[20], uitându-se faptul că traducerea este unul din cele mai eficiente mijloace de comunicare interculturală. Din fericire însă, se pare că, dincolo de traducerea în limba română a marelui roman A *funtineli boszorkány*, s-a început şi traducerea poveştilor lui Wass în limba română, un caz interesant fiind scrierile *Poveşti; Cartea pădurilor; Cartea lacurilor* traduse de către Fehér Beatrix (publicate la Cluj-Napoca, Editura ASCR, 2009).

Pop (2012, 53) remarcă efectul pe care condamnarea şi culpabilizarea au avut-o asupra existenţei scriitorului maghiar: „Această viziune atât de contradictorie şi-a pus amprenta în mod dramatic asupra scriitorului care a trăit toată viaţa între cele două extreme existenţiale: o adulaţie necondiţionată din partea conaţionalilor săi şi o ostracizare la fel de absolută din partea ţării unde a văzut lumina zilei. Această nemiloasă torsiune existenţială a măcinat lumea interioară, fascmaniă şi extrem de sensibilă, a unui artist de mare forţă vizionară. Wass Albert a trăit toată îndelunga sa viaţă (a trăit peste 90 de ani) cu iluzia unei mari reparaţii morale care se va face în cazul său. El s-a considerat întotdeanua o victimă a circumstanţelor şi conjuncturilor politice şi istorice, fiind convins că umbra unui blestem îi devorează existenţa. Ajuns la crepuscul, scriitorul se hotărăşte să se sinucidă la o vârsta foarte înaintată, atunci când în mod obişnuit, oamenii s-au resemnat demult cu toate nedreptăţile vieţii şi au dobândit deja o perspectivă temporală lipsită de patimi ori erupţii sentimentale incontrolabile. Ciudat este faptul că sfârşitul lui Wass Albert este asemenea multora din personajele sale care înţeleg să părăsească arena prin suicid, văzând in acest gesto expiatoare rezolvare a unor situaţii fără ieşire."

Cazul Wass Albert trebuie delimitat de opera scriitorului Wass Albert, altminteri riscăm să cădem în capcana evaluării operei după criteriile activităţilor biografice sau ale angajamentelor politice. După o astfel de judecată, un număr suficient de mare de scriitori, inclusiv români, ar trebui scoşi din istoria literară pentru că au avut activităţi sau au făcut afirmaţii, au scris articole considerate azi nu tocmai *politically correct* (vezi momentul legionar al lui Eliade sau articolele naţionaliste sau chiar antisemite ale lui Eminescu).

Cel mai cunoscut roman al lui Wass Albert este *A funtineli boszorkány,* singurul roman al lui Wass tradus în limba română, traducerea fiind făcută de Cornel Câlţea. Există, în literatura maghiară, foarte multe cărţi în tematica vrăjitoarelor: Aba Iván, *A szegedi boszorkányok*, Benedek Elek, *A vasorrú bába*, Boldizsár Ildikó, *Boszorkányos mesék*, Gárdonyi Géza, *Az utolsó boszorkány*, Gergely Edit, *A boszorkánymester.Versregény*, Herczeg Ferenc, *Éva boszorkány*, Kemény János*Víziboszorkány*, Makkai Sándor: *Ördögszekér*,Tamási Áron: *Jégtörõ Mátyás*,

[19] Gheorghe Olteanu, "Mentorul"In Jurnalul literar, serie nouă,an XXII, nr. 7-12, aprilie-iunie 2011, p. 10

[20] www.romanimea.com/doc/**albertwass**_ramane_criminal.doc

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

György Attila, *A boszorkányok feltámadása* Lovik Károly, *A leányvári boszorkány*, Nagy Borbála, *A csíki boszorkány*, Szántó György, *A boszorkány*, Wass Albert, *A funtineli boszorkány* I-III., sau, de ce nu, Ugron Zsolna, *Erdélyi mennyegző*. Toate aceste opera literare dezvoltă motivul vrăjitoarei şi tematica vrăjitoriei.

În subcapitolul *Peisajulmagic* Felician Pop apreciază romanul *Lângă Scaunul Domnului* care, în opinia lui, „este un omagiu patetic adus oamenilor munţilor care parcă împrumută ceva din maiestuozitatea locurilor în care trăiesc. În mod paradoxal, cel care a fost etichetat drept un „ucigaş al românilor", reuşeşte să surprindă în profunzime lumea tainică a oamenilor care trăiesc în adâncul pădurilor, im univers arhaic unde miticul se împleteşte la tot pasul cu realul tangibil. Wass Albert are o înţelegere superioară a modului de viaţă al românilor pe care i-a cunoscut nemijlocit, priviţi cu nedisimulată admirare. Componenta esenţială a peisajului în opera lui Wass Albcrt este forţa magică a elementelor sale componente. Natura nu este una bucolică ori butaforică. Ea are un rol activ în întreaga poveste devine - în mod gradual - personajul principal al epicului, în jurul căruia se ordonează viaţa şi acţiunile eroilor săi. Personajele sunt extrem de bine conturate, fiind înzestrate cu virtuţi esenţiale, pline de măreţie umană. Românii sunt oameni puternci, cinstiţi şi dârji, aflaţi într-o permanentă comuniune cu muntele şi pădurea, din umbra cărora îşi extrag forţa vitală şi puterea de a transforma supranaturalul în mijloace de expresie şi valori axiologice. „Bunul sălbatic" este net superior semenilor săi din lumea civilizată. *El* este un clarvăzător, un om supus doar unor comandamente numai de el înţelese şi care ştie în permanenţă cum să tensioneze fragilul echilibru între real şi imaginar, între existenţă şi moarte. Românii din opera lui Wass Albert sunt cu toţii, personaje excepţionale, cu vieţi care ascund mistere adânci, acelea care dau sens unei existenţe contorsionate iar interferenţa lor cu istoria, cu destinul şi fatalitatea dau culoare paginilor memorabile scrise despre oamenii munţilor. Cu o măiestrie literară inegalabilă, Wass Albert reuşeşte să detecteze aproape organic legătura oamenilor cu lumea în care trăiesc. Peisajele maiestuoase, asperităţile climatului de munte se regăsesc decantate în caracterul şi spiritul acestor oameni, unii dintre ei fiind înzestraţi cu certe calităţi magice.” (Pop 2012, 54-55)

Wass creează o lume fictivă căreia îi atribuie realitate, o lume mitică cu lacuri, munţi şi păduri populată de eroi şi personaje fascinante. Pe acest *theatrum mundi* care este Transilvania din proza lui Wass apar, din când în când, personaje fabuloase, magice, precum strigoii, pricolicii, zânele, ielele şi piticii. Autorul reuşeşte să păstreze un microscosmos intern care recrează şi reproduce culorile, miresmele şi nuanţele macrocosmosului extern, Ardealul copilăriei sale. Opera lui Wass trebuie privită şi din acest punct de vedere, ca o încercare de recuperare a unui timp şi spaţiu pierdut, ca demersul unui om aflat într-o situaţie de criză, care încearcă să depăşească momentul prin recurgerea la scris, la elaborarea de narative adânc impregnate în solul culturii şi lumii care-i definesc identitatea şi la care nu mai are acces decât prin ficţiune. Romanul, scrierea romanului are, pentru scriitorul supus aici analizei, un rol taumaturgic, prin actul scrierii, el îşi vindecă rănile şi contradicţiile interne, vindecă crizele şi trauma identitară a etniei din care face parte, vindecă sentimentul copleşitor de înfrângere şi alienare, vindecă trezirea bruscă şi dureroasă într-o lume străină, pe o scenă cu decor cunoscut şi

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

actori complet necunoscuţi, unde se joacă o poveste care nu mai este povestea vieţii lor. Romanul este un act compensator prin care autorul (şi lectorul) se salvează de acel imens gol intern şi de crisparea produsă de pierderea mediului firesc de existenţă.

Szücsné (2005, 84) preia o idee alui Szabó T. Ádám dintr-un articol dedicat memoriilor soţiei scriitorului, Éva Siemers, unde aceasta afirmă că nucleul romanului *Lângă Scaunul Domnului* a fost construit pe o poveste reală. Cercetările noastre legate de temă confirmă acest fapt: încă înainte de consultarea articolului menţionat de Szücsné prin metoda chestionarului şi a istoriei orale sau *oral history*, am aflat de la mai mulţi subiecţi intervievaţi de noi (cunoscători ai zonei unde se petrece acţiunea romanului) că pe Valea Doncii mai există şi azi, în memoria colectivă a oamenilor, amintirea unei femei române, frumoase care este pomenită drept vrăjitoarea de pe Funtinel. Soţia romancierului, Éva Siemers mărturiseşte că romanul se bazează pe o legendă reală: la începutul anilor 40, cu ocazia unei vânători, o englezoaică din grupul vânătorilor a făcut o baie în pârâul din pădure. Unul din gonacii români care au ajuns acolo, a început să ţipe: *Vai de mine, vai de mine! Am văzut-o pe vrăjitoarea de pe Funtinel, am să mor!* Întâmplarea a trezit curiozitatea scriitorului, care a început să se intereseze de detaliile acestei legende de la oamenii locului (Takaró, 2004, 77).

În ceea ce priveşte tema străinului, a alterităţii în acest roman, trebuie spus că există, întâi, o dichotomie între *lumea de sus* şi *lumea de jos*, şi imaginea străinului se schiţează din acest unghi. Străini sunt deopotrivă Toderic, Nuţa, bătrânul Éltető, plăieşii, bătrânul Şandru. Problema s*trăinismului* nu se pune în termeni etnici: nicăieri în roman nu se pune problema limbii în care se vorbeşte. Fiecare îl înţelege pe celălalt, chiar dacă sunt de etnii diferite sau chiar dacă nu îşi vorbesc. Dimpotrivă, neînţelegerile survin mai ales între oamenii care vorbesc prea mult şi vorbesc aceeaşi limbă. Figurile umane percepute de mase ca fiind ceilalţi, străinii sunt oameni care de obiecei se înţeleg şi se respectă între ei: „Relaţia acestor pădureni, în general ciobani ori tăietori de lemne, cu baronul Éltető, sunt şi ele guvernate de un respect reciproc. Baronul nu se supără nici măcar atunci când bătrânul Toderic şi nepoata lui, Nuţa îşi fac casă pe pământul său fără niciun fel de aprobare, ba chiar admiră ingenioasa construcţie de lemn şi dăruieşte fetiţei, un forint de argint. După ce bătrânul Toderic este închis pe nedrept, baronul va face demersurile necesare pentru grabnica lui eliberare. De asemenea, relaţiile baronului cu bătrânul Şandru şi feciorii lui sunt de prietenie şi încredere, baronul preţuind hărnicia şi cinstea acestor oieri români. Chiar şi şeful hăitaşilor, Dumitru Fărcaş, este român, defapt baronul îi preferă pe hăitaşii români pentru priceperea, cinstea şi modestia lor. Românii sunt drepţi şi ageri, nici măcar iscusitul Gyerko Solomonarul nu reuşeşte să-i păcălească cu magiile lui şi atunci când circarul a încercat să-i înşele la Sărmaş, aceştia l-au cotonogit bine." (Pop 2012, 57)

Figura străinului are, de obicei, o amprentă fizică şi psihică aparte Incipit-ul romanului aduce în prim plan figurile Nuţei şi al lui Toderic, un adevărat om al naturii, un *bon sauvage*, care nu (mai) are bani, nu (mai) are avere şi nici nu vrea să aibă. Soseşte în sat de dincolo de munţi, este străinul tipic: nu vorbeşte mult, şi mai ales, nu vorbeşte despre sine (Takaró, 2004, 77)Toderic este un personaj opac:

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

„se spunea despre acest Toderic, că a venit de undeva de departe, de dincolo de munţi, şi că îl însoţea, învăluindu-l, un fel de întunecime... Trebuie să fi venit de departe Toderic, asta-i sigur, pentru că nu-i era nimeni rudă prin împrejurimi. Şi după cum se povesteşte era om în vârstă. Atunci când a fost văzut prima oară pe aici, în barba lui zburlită şi neagră se amestecau deja fire albe, iar părul slinos, ajungându-i pânî la umeri, i se rărea.

N-avea muiere, se spune. A venit cu el doar o fătucă. Au coborât de pe munte nu pe drum. Ca alţii, nici măcar pe cărare. A intrat în sat prin gardul răsturnat al lu alde Şanta. Purta un pieptar jerpelit din piele de miel, pe cap pălărie teşită, cu borurile largi, ca muntenii. O bâtă mare, lungă, pe umăr, pe ea, legat cu sfoară. Un cojoc din piei de oi. În picioare opinci, ferfeniţă. I se vedeau, ieşind din ele, unghiile mari, negre, ca de urs."

El dă impresia de reminiscenţe ale romantismului de tip *Biedermeier* (Takaró, 2004, 78). Construieşte o casă rotundă, fără să folosească cuie, folosindu-se de o tehnică străveche, nemaiutilizată azi (de exemplu vezi vechiul pod din lemn de peste Mureş, construit de către Bodor Péter în Târgu-Mureş şi utilizat între 1818-1900) Locul casei este stabilit într-o poiană unde nu există nici măcar o cărare, locul este găsit cu ajutorul unui fluture galben. O lectură bazată pre o reţea densă de intertextualitate nu poate ocoli semnificaţia adâncă a acestui simbol: fluturele galben are la marele prozator Gabriel Garcia Marquez o semnificaţie thanatică, este simbolul şi vestitorul morţii în romanul *Un veac de singurătate*. Bătrânul Éltető, văzându-i casa şi văzând priceperea şi altruismul cu ocazia unei vânători, îi oferă o slujbă: îl invită pe Toderic să devină plăieş pe domeniul său de vânătoare. Toderic însă refuză. Românul cel tăcut şi scump la vorbă cîştigase deja respectul lui Éltető, răspunsul său sporind şi mai mult stima acestuia:

„- Fii atent- îi spuse şi i se uită adânc în ochi-poţi să vii plăieş la mine. Îţi dau puşcă şi plată pe măsură, cum îi rânduiala. ...Nemaipomenit de mare lucru era ca domnul Éltető însuşi să propună cuiva să-i fie plăieş. Pentru că era un domn câinos de aspru şi se uita la om, pe dinafară şi de dinăuntru, ca la o şapcă în târg, încă înainte de a sta şi numai de vorbă cu el. ...

Din nimenea ăsta în izmene, dintr-odată plăieş! Toderic însă arăta ca şi cum n-ar fin înţeles ce noroc i-a picat la picioare. I-a luat cu răcoare pe oamnei când l-a au auzit cum l-o repezit cu răspunsul, ridicând din umeri:

Mulţam domnule. Nu mă duc nicăieriu....

Toderic smuci din nou din umeri, îşi ridică privirile asupra domnului şi se uită drept în ochi:

-Iartă-mă, domnule, te cred, ai pădure multă şi eşti domn mare. Da eu n-am fost încă, niciodată în viaţă, sluga altui om, şi nici c-o să fiu vreodată. Noa. Nu te supăra pentru asta, dar aşa îi.

Domnia sa îl privi îngândurat câteva clipe pe omul negru, jerpelit, căzut parcă acum de pe o creangă. Îl privi, apoi spuse încet, pe sub mustaţă, cu o voce mărmăită, atât:

-Bine, noa. Da ascultă aici: oricând... Pricepi? Oricând în viaţă, de te răzgândeşti. Numa ce treci Mureşul, şi locul îl ai. Ce-am zis, am zis.-Cu asta domunl Éltető se întoarse şi-o luă în jos pe plai, după ceilalţi. Nu se mai uită îndărăt şi nici nu mai scoase o vrobă până la Ulmu şi de la Ulmu până la Mureş şi de la Mureş până acasă."

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Iarna care urmează aduce şi motivul probei iniţiatice, proba supravieţuirii în pustietate pe timp de iarnă (Szücsné, 2005, 90) Nuţa rămâne singură în casa din poiană. Figura ei începe să se nuanţeze prin tehnicile narative binecunoscute ale lui Wass: primplanuri, monologuri interioare, mici scene de viaţă centrate pe amănuntele activităţilor mărunte ale vieţii cotidiene:

„*Fetiţa venea în urma lui. Desculţă. Era un copil răsărit, cam de vreo doisprezece anişori, atunci. Avea capul învelit într-o năframă, o năframă roşie, tărcată. Părul bălai, un bălai- se spune- cum pe acolo nu s-a mai văzut niciodată. Iar ochii albaştri, ca cerul de peste vărfurile munţilor*."

În ciuda aparenţei, fetiţa nu se sperie prea tare. Ea este o fiică a pădurii şi ştie că dacă are mâncare şi acoperiş asupra capului, dacă are apă, lemne de foc şi capcană pentru animale – poate supravieţui. Birtalan o învaţă să prindă peşti cu mâna: un talent rar care cere dibăcie şi o profundă cunoaştere a naturii. Începe apoi lunga aşteptare a tatălui, fetiţa învaţă să divizeze timpul în secvenţe calendaristice: zile şi săptămâni. Dincolo de ciclicitatea naturală a timpului - diurn şi nocturn- intervine deja divizarea artificială în săptămâni decâte şapte zile. Fata din volumul I. este o fiinţă pură, profund ataşată de natură, o fiinţă care gândeşte şi visează, un om harnic şi muncitor, un om vulnerabil şi sensibil, un om care dovedeşte deja că posedă acel tip de cunoaştere ancestrală de care omul modern s-a dezis. Nuţa din acest volum nu este vrăjitoare (Takaró, 2004, 81). Cum creşte, devine tot mai frumoasă, o ţintă uşoară pentru micile răutăţi ale sătenilor şi mai ales ale sătencelor. Întâlnirea cu oamenii, primul contact cu persoanele dincolo de liziera pădurii, cu oamenii din lumea de jos, echivalează cu prima conştientizare a unei capacităţi speciale, extrasenzoriale: aceea de a citi în ochii şi inima oamenilor Nuţa este diferită, ştie mai mult, are puteri dincolo de putinţa de pricepere a omului mediu: nu are însă puterea şi capacitatea de a-şi influenţa propria soartă (Takaró, 2004, 81)

Întâlnirea cu bătrânul Şandru este hotărâtoare, fiindcă aduce o primă schimbare majoră în destinul ei: Şandru reprezintă, simbolizează un arhetip de moralitate străveche, patriarhală, el este arhetipul omului de la munte care se călăuzeşte după principii morale bine startornicite, bazate pe respect, onestitate şi puterea cuvântului dat. Dichotomia dintre moralitatea muntenilor şi aceea a sătenilor din vale, răzbate din cuvintele bătrânului Şandru (Takaró, 2004, 81) „Lumea aceasta plină de un farmec magic, se stinge pe măsură ce omul coboară din munte. Verticalitatea umană nu este decât reflexia conştientă a verticalităţii muntelui. Stânca devine hotărâre, înălţimea, caracter, şi panta abruptă, dârzenie.Oamenii sunt întrupările pline de pulsiune ale muntelui." (Pop 2012, 56)

Fiul bătrânului Şandru, Natu aduce adierea primului sentiment romantic în inima fetei. Destinul său este tragic: cade victimă blestemului sau suferă un accident tragic- nimeni nu ştie, dar Natu moare în condiţii misterioase. Istoria familiei lui Şandru oferă una din cheile de lectură ale viziunii asupra lumii a scriitorului. Prin figura renegatului Wass condamnă fenomenul deznaţionalizării, pe de o parte, şi subliniază importanţa rădăcinilor proprii în viaţa omului: fiinţa care încearcă să se rupă de propriile rădăcini nu are şanse de supravieţuire şi se usucă încet ca un copac răsturnat de furtună. Sándor András nu este fericit, chiar dacă şi-a confecţionat un nou destin: un nume nou, o familie, carieră şi succes pe plan social. La un moment dat nu se mai

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

regăseşte în acest nou cerc care nu l-a acceptat pe deplin niciodată (refuzul soţiei sale de a-l însoţi la înmormântarea tatălui), dar nu mai găseşte cale de întoarcere nici în sânul vechii familii, care l-a înmormântat deja simbolic. Omul care-şi reneagă rădăcinile, etnia, familia şi cultura căreia îi aparţine este un om pe cale să se usuce, aidoma copacului dezrădăcinat. „Cele mai misterioase personaje sunt românii care trăiesc aici în creierul munţilor în simplitate, cumpătare, demnitate şi credinţă. Bătrânul Şandru de pe Ulmu, şi fiii săi trudesc cu toţii ca să-l poată ţine în şcoli înalte pe fratele lor, Indrei Şandru. Acest compromis făcut cu lumea de afară nu are alt scop decât acela ca băiatul trimis la şcoli înalte să apere interesele familiei în faţa autorităţilor, în care ciobanii aceştia nu au nicio încredere. Dar semnul schimbării lui Indrei este însuşi numele său, pe care îl transforma din Indrei Şandru, în Sandor Andras, iar tatăl său vede în această simplă traducere a numelui fiului, semnul trădării, deşi Indrei îl asigură că totul nu-i decât o modalitate de adaptare cât mai profitabila la lumea în care însuşi părintele său 1-a trimis. Bătrânul însă, neclintit în hotărârea sa, îl reneagă, ba chiar îi înalţii o cruce de lemn, considerându-l mort.

Departe de orice tentă şovină, maghiarizarea numelui lui Indrei este prezentată ca o transformare iremediabilă, ca o ruptura dureroasă de lumea sângelui său. Înstrăinarea este simptomul grav al ruperii de rosturi." (Pop 2012, 56)

Wass Albert, atât de frecvent şi fervent acuzat de antiromânism, prezintă, prin istoria acestui tânăr, fenomene sociale importante, semnificative din societatea secolului al XIX-lea, cum ar fi figura renegatului, deznaţionalizarea, dezrădăcinarea celui care recurge la compromisul absolut: schimbarea propriei identităţi de dragul parvenirii sociale sau a integrării servile în pături sociale superioare, Wass prezintă, în acelaşi timp, verticalitatea şi tăria de caracter a bătrânului Şandru care-şi îngroapă, simbolic, fiul pierdut. Gestul fiului, pe care vine să-l explice atunci când Nuţa urcă să-i viziteze- schimbarea numelui- echivalează cu un act de trădare, lucru care nu este compatibil cu orizontul existenţial şi filosofia de viaţă a bătrânului păstor român, bazate pe nişte reguli morale stricte şi principii etice puternice. Scena înălţării crucii este memorabilă. Şandru este, şi el, ca şi Toderic sau bătrânul Éltető, omul interior(izat), omul tăcut, omul care înţelege şi se face înţeles şi din priviri, nu are neapărat nevoie de rostire sau de cuvinte multe.

„*Când ieşiră din desiş şi zăriră coama plaiului, domnul Éltető se opri o clipă, să-şi tragă sufletul. Se întoarse, se uită la Toderic şi zise doar atât:*

-Îmi plac oamenii care preţuiesc vorba.

Toderic n-o lua ca pe o laudă. Dădu nepăsător din capă, se scutură de zăpadă şi-şi potrivi pe cap clopul cel negru:

Vorba multă, sărăcia omului- mormăi."

Un al doilea moment important este întâlnirea providenţială cu Gáspár: amândoi reprezintă fatalitatea în destinul celuilalt. „Domnişorul Gaspar este impresionat de frumuseţea frustă a Nuţei şi caută dincolo de ochii ei sfredelitori şi chipul luminos, copacul care a rodit un astfel de fruct. La rândul ei, Nuţa descifrează atent mesajul pe care iubitul ci îl aduce dintr-o lume reală şi agrestă care se topeşte în magma transcendentalităţii ce poate să se manifeste departe de orice suflu rău al civilizaţiei. Progresia evenimentelor este alimentată de combustia

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

metafizicului: pe măsura trecerii timpului Nuţa este din ce în ce mai conştientă că deţine puteri supranaturale şi că osmoza acestora cu realitatea imediată o transformă treptat din copiliţa crescută de un unchieş, într-o vrăjitoare temută,dar respectată. Atenţia pe care autorul o acordă acestui personaj, este sporită de atitudinea celorlalţi faţă de Nuţa. Ea pare a fi un nucleu în jurul căruia gravitează o seamă de oameni extrem de diferiţi, de la bâtrânul protector Toderic, de fapt bunicul ei, la căpetenia nemiloasă a tâlharilor, Bândilă, care se dovedeşte a fi chiar tatăl său natural şi terminând cu domnişorul Gaşpar, cel care şi va ipostazia trăirile pentru ţărăncuţa din munţi în secvenţe afective descendente." (Pop 2012, 55)

Momentul de cotitură este momentul în care află cu siguranţă că este vrăjitoare. Blestemul pare să se risipească atunci când Nuţa se îndrăgosteşte de Gáspár şi când se naşte copilul lor. Sezonul de vânătoare şi frumuseţea fetei îl atrag pe Gáspár periodic în micuţa casă din poiana Comarnicului, viaţa tinerei însă se desfăşoară mai ales alternând între puţinele zile de dragoste şi fericire absolută şi multele zile de muncă şi aşteptare. Fericirea însă nu ţine mult şi Gáspár este ucis iar copilul este răpit şi dus în casa bătrânului care-i oferis eînainte să se mute şiea şi copilul jos în vale. Nuţa nu corespunde imaginii clasice, tradiţionale de vrăjitoare din mitologia maghiară, deoarece nu este o figură asociată demonicului, răului, nu este un agent al forţelor satanice. Nuţa este mai degrabă o combinaţie între vrăjitoare (îşi poate folosi calităţile pentru a induce răul, vezi cazul lui Mihály, ucigaşul lui Gáspár) şi femeia sfântă sau tămăduitoare, care-i ajută pe oameni, le vindecă rănile sufleteşti. Are puterea de a hipnotiza oamenii şi animalele, are puterea de a citi trecutul şi viitorul din ochii oamenilor. „Puterile taumaturgice ale Nuţei se pot manifesta plenar doar atunci când poate citi în ochii oamenilor trecutul şi viitoril acestora. Faptele prezentului însă le simte printr-un soi de toropeală malefică ori benefică. Nuţa nu încetează niciodata să spună tuturor că ea este vrăjitoare, exponenta „marii răzbunări", că actele sale sunt peste voinţa pământească şi ea nu-i decât un instrument al unei forţe supranaturale care încearcă să restabilească echilibrul primar, prin pedeapsă. Ea are conştiinţa limitei propriului ei destin pe care încearcă să-1 atingă ştiind bine că accasla înseamnă, de fapt, iminentul ei sfârşit." (Pop 2012, 60)

Incipit-ul volumului II. este tipic naraţiunii lui Wass: descrierea de natură, evocarea Văii Mureşului, a muntelui, a pădurii care reprezintă frumuseţea absolută a naturii virgine, din vremuri atemporale:

„*Cândva acolo, în gâtul Sălardului, oameni lacomi de foloase au tăiat, au ucis păduri, iar acum doar urzicile stau strajă amintirii lor. Au crescut din pământ, parcă numărate, tot atâtea urzici câte păcate au împrăştiat ei prin acele locuri, şi vor creşte mereu, fără astâmpăr, până-i lumea, în veşnica lor pomenire.*

Toate acestea sunt însă întâmplări mai de curând. În vremea de atunci, când oamenii aceia despre care vreau să-ţi povestesc mai trăiau, nu era, încă, printre munţi, cale ferată. Nici fierăstraie cu aburi nu erau. Se afla, pe ici pe colo, doar câte o moară de apă. Abia de locuia cineva prin aceste părţi. Răstoliţa şi Stânceni, acestea erau satele. Pe sub Andreneasa abia de erau câteva colibe. în rest, doar marile păduri, fără de margini, şi de-o parte şi de alta a Mureşului, iar munţii şi pâraiele necunoscute îşi trăiau viaţa lor tainică. Dacă cineva ar fi

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

pornit pe un asemenea pârâu în sus, hoinar curajos ori vânător ciudat nu ar fi întâlnit în drumul lui, cale de patru-cinci zile, nici urmă de sălaş omenesc.

Trăiau numai urşi pe acolo, şi lupi. Cerbi, porci mistreţi, căprioare, râşi. Şi, pe ici pe colo, ferindu-se să fie văzuţi, câţiva oameni deosebiţi, lăţoşi, tăcuţi, învăluiţi în taine: Care, poate, ştiau să farmece animalele, să vorbească pe limba arborilor şi a florilor, şi care priveau viaţa altfel decât restul oamenilor. Despre aceştia vreau să-ţi povestesc.

Poate poţi învăţa câte ceva de la ei. Poate că ei au văzut bine viaţa, şi nu de dragul trândăviei nu s-au dedat iureşului care să le risipească puterile în adunarea de averi. Poate ceea ce fac ei se cheamă înţelepciune şi vine din cunoaşterea vreunei taine."

Această lume nepervertită, cu păduri nesfârşite, văi tainice şi munţi misterioşi se află pe domeniul bătrânului Éltető, un mare iubitor al munţilor neatinşi de mâna omului, din această perspectivă precum şi în privinţa modului de viaţă al muntenilor, romanul lui Wass se pretează şi la o lectură de tip ecologic. Cei pe care bătrânul Éltető îi angajează ca păstori, plăieşi sunt fiinţe singuratice, tăcute, misterioase, punct în care scriitura lui Wass se apropie extrem de mult (ca şi în descrierile de natură) de Mihail Sadoveanu.

„*Se povesteşte că în acea parte de lume erau arbori neînchipuit de frumoşi. Brazi cu trunchiuri care nu puteau fi cuprinse nici de trei oameni care şi-ar-fi dat mâna şi frasini care îşi muiau vârful în albastrul cerului. Şi tise, poate trecute de o mie de ani, al căror lemn fabricanţii de mobilă îl plăteau cu preţul argintului. Îl şi căutau negustorii pe domn, umblau la el ca muştele la miere. Dar domnia sa, Éltető, nici că stătea de vorbă cu ei. Chiar şi pe plăieşi îi tocmise cu învoiala aceasta:*

- Uite, aici este pădurea, faci în ea ce vrei. Dar dacă aflu că ai tăiat şi ai scos din pădure un singur arbore, pentru altcineva, îţi rup spinarea!

N-a avut, niciodată, vreun necaz cu plăieşii.

E adevărat că s-a şi uitat totdeauna bine la omul pe care l-a tocmit. Iar acela care a apucat de s-a tocmit la el, acela şi-a rânduit socotelile pentru toată viaţa. Putea să-şi ridice casă, să-şi ţină animale, câte vrea, să cosească atâta cât îi trebuie prin luminişuri, să prindăpeşte, să vâneze după pofta inimii.

Şi, încetul cu încetul, s-au strâns în jurul lui o mână de oameni ciudaţi. Oameni aleşi, numai şi numai pădureni pursânge. învăluiţi însă în tot felul de taine, toţi nişte licurici ciudaţi. "

„*Nu era om ca toţi oamenii Dumitru acesta. îl însoţea, ca o umbră, un fel de taină întunecată şi cumplită.*"

„*Birtalan ştia, ca nimeni altul, toate rosturile peştilor. Aproape că trăia împreună cu peştii. Poate chiar de aceea a ajuns el, forma lui, ca un peşte. Numai o privire arunca el asupra vreunui pârâu şi arăta fără şovăială locul: aici trebuie căutat*."

Istoria acestor oameni reprezintă câte o mică nuvelă în interiorul textului romanesc, o mică intrigă a unui posibil alt roman. „Plăieşii baronului Éltető sunt români cu toţii, oameni cu caractere dârze, iar baronul le detectează nobleţea primară care se află în acord cu nobleţea sa blazonardă." (Pop 2012, 58) Toţi trăiesc retraşi în pădure, în vârful muntelui: un spaţiu protector, securizant, refugiul omului dezamăgit de realitatea vieţii din sate şi văi. Toţi aceşti oameni o

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

iubesc pe Nuţa ca pe o fiică- un copil pierdut sau niciodată născut. Motivul de bază al romanului este aşteptarea (Takaró, 2004, 90): Nuţa îl aşteaptă pe Gáspár, aşa cum îl aşteptase în volumul I. pe Toderic. Volumul II. este romanul iubirii împlinite, ale fericirii maternale şi al preocupărilor domestice, este romanul primelor relaţii interumane de calitate, al primelor prietenii. Este, de asemenea, prima întâlnire cu credinţa creştină: în volum Nuţa trăieşte pentru prima oară bucuria venirii Crăciunului, aude *Tatăl nostru* rostit de Dumitru. Volumul doi aduce o reaşezare sufletească a Nuţei care devine dintr-o adolescentă femeie şi mamă, un om matur. Retrasă în spaţiul tăcerii, în poiana de pe Comarnic, ea devine refugiu şi loc de confesiune, ea este cea care ascultă povestea tragică a fiecăruia, toţi oamenii tăcuţi ai romanului se vor destăinui, se vor confesa la un moment dat ei. Nuţa ajunge la concluzia că destinul este prescris, ştie, simte că vremea liniştii se va sfârşi în curând şi va urma cu necesitate o lovitură a destinului.

Peisajul de la începutul volumul al doilea este un spaţiu izolat, retras, de o frumuseţe sălbatică:

„*Te voi duce, pe aripile poveştii, în vremurile acelea vechi, despre care azi abia de mai auzi câte ceva, pe ici pe colo, la vreun foc de seară în jurul căruia păstori bătrâni cu glas molcom ţes vorbe. în vremea când muntele era încă o taină şi pădurile nu erau străbătute de drumuri.Când în peşterile de pe Butca trăiau namile de urşi sângeroşi, iar în nopţile cu lună plină, prin luminişurile de pe Fântânei, dansau ielele. Când pe Andreneasa îşi avea sălaşun vier-mistreţ alb, iar în scorburile de pe Sărăcin hălăduiau pitici şi strigoi*."

„*Azi, doar bufniţe mai sălăşluiesc pe acolo. Şi nu-i mai găseşti pe oamenii care trăiau acolo pe vremuri. Au pierit. Şi o dată cu ei s-au pierdut şi ciudatele lor învăţături, multele lor eresuri, tainice. Doar câte un copac bătrân de-şi mai aduce aminte, pe ici pe colo, de ei. îşi amintesc stâncile şi văiugile de aceştia. Urmele lor se mai păstrează doar pe undeva prin vreo pădure care le plânge de dor.*

Căci, încetul cu încetul, toate se petrec.

Iar în urma timpurilor apuse flutură, ca zdrenţe de nori prinse de cioatele copacilor roşi de cari, doar năframa albă a amintirilor. În acele vremuri de demult, când valea Mureşului nu era încă urâţită de calea ferată, de la Deda până la râul Sălard era cale de o zi. Şi de cele două părţi ale drumului, până jos la apă, numai pădure. Pe malul drept al Mureşului şerpuiau, poticnindu-se mereu, abia văzute, urmele unui dram îngust de căruţe, uneori ascunzându-se de tot pe sub subsuoara vreunei stânci, alteori răsucindu-se chinuit în căutarea unei treceri peste vreun pârâu necăjit şi năzuros. Aşa erau locurile acestea: neumblate, îndrăgite de Dumnezeu.

Dacă dincolo de Răstoliţa omul trecea şi de gospodăriile din Andreneasa, unde munţii se strâng, apropiindu-se înfricoşător, acolo abia-abia de se mai cunoştea drumul căruţelor. Rămânea din el mai degrabă o biată urmă, un simplu hăţaş croit de om, ocolind stânci şi rădăcini, opintindu-se în sus, când prin desişul zmeurişului cât un stat de om, când pe sub copacii tăcuţi, şi uneori aproape se prăvălea între clăbucii Mureşului."

Viaţa oamenilor de aici este grea şi retrasă: cei care supravieţuiesc aici sunt cunoscătorii tainelor munţilor şi a asprimii vârfurilor. Este o lume populată de urşi, cerbi şi lupi, respectiv cîţiva oameni asemănători cu aceste sălbăticiuni; tăcuţi (necuvântători), cunoscători ai tainelor,

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

urâţi şi sălbatici la înfăţişare. Ei vorbesc limbajul fiarelor, cunosc viaţa pădurii şi limba în care rosteşte cerul, vântul, soarele, ploile şi păsările. Ei vorbesc cu copacii şi animalele şi văd viaţa altfel decât cei de jos. Trăind în vârf de munte, au o altă perspectivă asupra perenităţii şi a lucrurilor trecătoare. Gyerkó Solomonariul şi de feciorul lui, Estevâny, Ivan Boscurov, Birtalan, Bătrânosu, Lupu Dumitru sunt plăieşii bătrânului Éltető, cunoscător, şi el, al muntelor şi iubitor al pădurii:

„Apoi, pe sub Sărăcin, faţă în faţă cu vărsarea Sălardului, valea se lărgeşte din nou dintr-o dată. Asta înseamnă că, pe stânga, coasta muntelui se îndulceşte puţin şi, înainte de a atinge cu poalele lui apa Mureşului, se închipuie într-un luminiş plin de iarbă. Pe acest luminiş se afla, pe vremuri, casa domnească. Azi se caţără alături de ea multe alte case, multe case, alandala. Pe vremea aceea luminişul abia de îi era îndestulător numai acelei case.Deşi casa aceea nu se vroia un palat. Durată din simpli buşteni de brad, acoperită cu şindrilă despicată cu mâna, era o casă oarecare, castanie/ cu cerdac. în cuprinsul ei erau patru încăperi. Bucătăria, o odaie pentru fumat pipa, dormitorul şi o odaie mare, cu priciuri pe lângă pereţi, pentru oaspeţi. Cerdacul era mare şi deschis, şi privea direct spre Mureş. Şi dincolo de Mureş puteai vedea de pe el, adânc, până în sus, pe valea îngustă a Sălardului.Domniei sale Éltető îi plăcea să-şi pufăie pipa pe cerdacul acela.

Şedea acolo, în linişte, ore în şir, ascultând susurul apei. Privea pădurile din faţă, pădurile încă neatinse de topor: averea lui. Pentru că munţii de acolo, de dincolo, erau, toţi, ai lui.Câte or fi fost să fie şi de câte feluri, toate şipotele adunate de Sălardul care le scurgea în Mureş, toate izvorau din munţii lui. Şi încă şi dincolo de aceste izvoare, şi înspre miazăzi şi înspre miazănoapte, ale lui erau pădurile.Ale lui? Niciodată nu se simţise stăpânul pământului în sine, al pământului lui de sub păduri, aşa cum se simţea, de pildă, stăpânul pământurilor de arat ori al fânaţelor de jos, din jurul domeniului de la Porceşti. Pădurea, în sine, da, aia era a lui. Ştia. Toate pădurile în care, încă, toporul omului nu crestase. Aşa cum simte şi ursul şi râsul că pădurea este a lor, adevărata pădure, fără a şti, vreodată, ceva despre cartea funciară.

Mai mult, pădurile de acolo, de dincolo, le credea, le ştia de două ori ale lui. Pentru că avea şi o anume putere asupra lor, în sensul că putea să ocrotească pădurea ca pădure, s-o grijească într-o neştirbită curăţenie a ei, în falnica ei sălbăticie, aşa cum ea a purces din creaţia de la începuturile lumii."

Fiecare dintre aceştia a devenit omul munţilor şi al pădurilor după ce a suferit o tragedie în viaţa de jos. Asemenea lui Moromete, ei se schimbă doar după ce trăiesc o mare dramă: „Bătrânosu un personaj la rândul său misterios şi mereu ascuns în spatele gândurilor sale, locuieşte undeva în Dosu Fulgerului şi mărturiseşte că acolo unde stă el nu-i loc prielnic pentru oameni, dar nici că ar putea sălăşlui în altă parte.Extrem de interesante sunt paginile inspirate parcă din „Poetica spaţiului" a lui Gaston Bachelard, în care Bătrânosu îi ţine Nuţei o adevărată lecţie despre rostul şi rolul unei case, făcând distincţia necesară între sălaşul vremelnic şi căminul durabil. El spune că o construcţie, oricât ar fi ea de frumoasă şi armonioasa, nu poate fi decât un sălaş vremelnic daca liniile de contur ale destinului se întretaie în această senzaţie. Casa durabilă poate fi şi un bordei dacă mâna care a cioplit lemnele ce o întrupează, a lovit cu barda

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

însemnele statorniciei. Apoi, el mai vorbeşte şi despre raţiunea aşezării casei, care nu poate fi oriunde, ca trebuie să ţină cont de direcţia vânturilor, de cât de puternic o luminează soarele sau de apropierea copacilor pădurii. Sunt locuri bune şi rele, aşa cum există oameni buni ori răi, concluzionează el, şi numai anumitor oameni le este deschisă ştiinţa spre înţelegerea acestei ciudate rostuiri, Bătrânosu şi-a durat el însuşi bordeiul într-un loc neprielnic pentru trup, dar potrivit ca o mănuşă pentru sufletul său. Cel mai important este ca o casă să „răspândească în jur numai bine".Concentrarea autorului asupra lumii mononucleice din mijlocul sălbăticiei naturii face ca tot ceea ce nu are vreo contingenţă cu aceasta, să pară doar nişte chestiuni auxiliare. îndepărtate şi cu rosturi inutile. Dincolo de ceaţa pădurii nu există nimic raţional şi tot ce se întâmplă acolo este lipsit de importanţă. Cu cât le îndepărtezi de munte, cu atât lucrurile se afundă într-o ceaţă grea şi rău prevestitoare." (Pop 2012, 57)

Descoperirea tatălui şi aflarea adevărului sunt momente esenţiale în viaţa Nuţei, care descoperă, în sfârşit, explicaţia multor mistere din viaţa ei. „Bândilă, căpetenia tâlharilor din munţi -care s-a dovedii a fi chiar tatăl Nuţei - este un om drept care s-a însurat cu Elena, mama Nuţei şi fiica lui Toderic peste voinţa bătrânului morar, care îi strică lui Bândilă căsnicia, măritându-şi cu de-a sila fata cu un cârciumar care o maltratează. Bândilă va da foc morii socrului său şi-l va ucide apoi pe cârciumarul abuziv. Gestul său va schimba în mod dramatic vieţile tuturor: soţia lui, Elena, va muri în scurtă vreme, Toderic rămas fără avere îşi va lua nepoata, pe Nuţa, căutându-şi un sălaş în munţi, iar Bândilă, ajuns un excomunicat, va deveni şeful unei bande de tâlhari." (Pop 2012, 60)

În forul ei interior Nuţa ştie inevitabilul şi aude chiar împuşcătura pe care nimeni altcineva nu o aude. Destinul îşi urmează cursul: dispariţia lui Gáspár răscoleşte viaţa ei şi viaţa bătrânului Éltető, care-l caută neîncetat, dar nu-l găseşte. Timpul trece şi acea cunoaştere magică o face pe Nuţa să ştie cine ste criminalul lui Gáspár. Îl va aduce pe Mihaly în casă doar cu puterea gândului. Scena în care îl face pe Mihaly să danseze cum vrea ea şi să facă ce vrea ea, este probabil singura scenă de vrăjitorie autentică din roman. Îl face pe Mihaly, profund hipnotizat, să ia o frânghie şi să meargă până la locul în care l-a omorât pe Gáspár şi să se spânzure acolo. A doua zi dă semnal lui Bătrânosu să coboare, şi-i spune să cheme ajutoare şi să meargă acolo, unde urmele lăsate în zăpadă de Mihaly se termină. Acolo vor găsi un om spânzurat şi trupul răpus al lui Gáspár. Atunci când primăvara următoare bătrânul Éltető vine, o găseşte schimbată. Şi el este schimbat. Este întâlnirea dintre doi mari perdanţi ai destinului: el încearcă să o convingă să coboare cu micuţul Gáspár în vale, fiindcă el doreşte să participe la creşterea nepotului său. Ea refuză, nedorind să părăsească spaţiul securizant, protector al muntelui. Se ciocnesc două mentalităţi, două filosofii de viaţă, Wass Albert ascunzând în subtext ideea rousseau-istă a puterii pervertitoare a civilizaţiei (Szücsné, 2005, 108) Civilizaţia nu oferă cheia fericirii şi nu arată calea către ea, şi Nuţa nu doreşte să facă din micuţul Gáspár un domn, deoarece asta nu i-ar aduce neapărat fericirea. Civilizaţia este percepută ca o primejdie, crede şi Felician Pop**:** „Trilogia lui Wass Albert are un anume sens: civilizaţia cotropitoare se insinuează tot mai adânc în sufletul naturii. Muntele este ultimul bastion al echilibrului. Acolo trăiesc oameni, animale şi arbori, rupţi de ritmicitatea tehnică a lumii din vale. Chiar şi satele încep să

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

fie înghiţite de vârtejul civilizator, iar în viziunea autorului toată această acţiune nu poate avea decât un sfârşit tragic.Dihotomia, simplistă la prima vedere, conţine de fapt, o filosofic transcendentală. Avem aici o diferenţiere valorică între mistic şi mundan. Doar metafizica este cea care poate oferi salvarea pentru că adâncul echilibru al lumii nu poate fi niciodată opera omului ci doar a divinităţii." (Pop 2012, 56)

Bătrânul, cu sufletul golit de pierderea fiului, recurge la o soluţie disperată şi tocmeşte doi oameni, doi ciobani care vor reuşi să fure copilul. Femeia, înnebunită de durere, porneşte în căutarea micuţului. După cele două şocuri – pierderea iubitului şi pierderea copilului- Nuţa începe să-şi folosească puterea în mod conştient, pedepsind, rând pe rând, pe fiecare participant la declanşarea sau desfăşurarea tragediei (cei doi care răpesc copilul), cu excepţia bătrânului Éltető. Acesta nu este pedepsit de către Nuţa probabil din două motive: ar fi fost un adversar pe măsură, este tatăl omului pe care-l iubeşte şi există, între cei doi, o adâncă relaţie de respect reciproc: amândoi ştiu că sunt oameni valoroşi şi marii perdanţi ai poveştii. Finalul volumului II. seamănă cu finalul primului volum, tonul este baladesc. Sfârşitul volumului doi prezintă figura, din nou parcă ieşită din lumea legendei, a unei femei nebune care ademeneşte bărbaţii prin cârciumi, toţi bărbaţii murind apoi prin morţi ciudate: „*Oamenii şuşoteau îngrijoraţi între ei şi-şi făceau cruce când venea vorba despre vrăjitoarea cu părul bălai care trăia sus pe Fântânel, şi care prăpădeşte toţi bărbaţii.*

Se găseau, an de an, oameni care s-o fi văzut. Şi oamenii jurau că, în loc de păr, de pe creştet îi atârnau şerpi de aur care sâsâiau înspre oameni... Şi cine o vedea, murea în acel an. Care cum."

Titlul maghiar al volumul al treilea este acelaşi cu titlul ciclului, ceea ce arată că este probabil cel mai important segment al ciclului de trei volume. Aici ponderea elementelor suprarealiste, mitice este în creştere (Szücsné, 2005, 108) În volumul trei are loc transformarea femeii în vrăjitoare: lumea este schimbată (apar semnele revoluţiei industriale, ale modernizării şi tehnologizării). Lumea de aici este deja o lume semi-industrializată, o lume aflată undeva între, undeva *in-between*, un aspect tipic Transilvaniei. Autorul aplică tehnica întârzierii (Szücsné, 2005, 109) atunci când introduce, inserează scena de debut: inaugurarea liniei ferate de la Răstoliţa. Momentul oferă una din importantele chei asupra temporalităţii romanului, deoarece se ştie că linia de dincolo de Deda a fost inaugurată în 1905. Motivul dichotomiei *lumea de sus-lumea de jos*, este, din nou, prezent. Lumea de sus este reprezentată de moş Arsinte, ciobanul satului de trei decenii, care nu e impresionat de maşinăria dracului, refuză să participe la masă şi-şi ia turma şi porneşte în sus. „Orice demers civilizator nu este alceva decât un grav atentat la armonia iniţială. Perturbarea ordinii ancestrale nu poate avea decât efecte tragice. Atunci când omul se desparte de natură el îi întoarce spatele lui Dumnezeu şi fiecare element nou al progresului civilizator închide tot atâtea ferestre înspre comuniunea cu eternitatea şi divinitatea. Fără magie, omul nu este decât un simplu actant al unei tragedii eu finalul dinainte stabilit. In lipsa acestei hieratice protecţii fiinţa umană devine vulnerabilă iar ceea ce pare o binefacere a civilizaţiei devine în mod dramatic, o armă nemiloasă care destructurează esenţa

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

binelui. Calea ferată, gaterul cu aburi sunt văzute ca nişte şerpi veninoşi care muşcă adânc din peisajul bucolic, otrăvindu-1. Civilizaţia îl alungă pe Dumnezeu din locuri şi din oameni.

Extrem de sugestivă este scena inaugurării căii ferate. Ţăranii sunt aduşi la gară dar imediat după ceremonie dispar toţi, eu toate că sunt îmbiaţi insistent de către autorităţi să participe la o agapă îmbelşugată. Bătrânul Arsinte, baciul ciobanilor, îi spune baronului că „dihania cea urâtă", adică trenul va aduce la munte lucruri urâte şi murdare. În percepţia ţăranilor, orice inovaţie este lucrarea Satanei, iar trenul este întruchiparea de fier şi abur a diavolului însuşi. Reacţia personajelor la vederea trenului este asemeni celei a personajelor din povestirea "Negustor Lipscan" din "Hanul Ancuţei" de Mihail Sadoveanu. Sentimenul de respingere a modernităţii reprezentată atât de brutal de trenul zgomotos şi cu aspectul unui uriaş balaur de fier, este defapt expresia unui conservatorism care respinse orice tendinţa novatoare." (Pop 2012, 56)

O altă scenă, întâlnirea Nuţei cu Schwartz revelează condiţiile în care ea îşi duce traiul: trăieşte în pădure, doarme în peşteri sau stâni părăsite, se hrăneşte cu ceea ce-i oferă natura: bureţi, fructe, rădăcini, plante. Figura lui Schwartz şi întâlnirile fetei cu ea infirmă viziunea mult propagată a antisemitismului autorului. Atunci când Nuţa primeşte vestea că cineva îl aşteaptă în Butca, ştie imediat că e vorba de tatăl său şi porneşte să-l caute. Reîntâlnirea dintre cei doi năpăstuiţi ai sorţii e emoţionantă prin tăcerea care se aşterne: nu-şi vorbesc mult. Tehnica aceasta a comunicării printr-un minim de cuvinte pentru a revela maxim de sentimente este o tehnică binecunoscută a lui Wass (Szücsné 2005, 112) Ea va trăi de-acum laolaltă cu prăpădiţii. Grupul prăpădiţilor prinde contur: se desprind şi răsar figuri umane, feţe şi caractere individualizate - fiecare cu destinul şi povestea proprie. Prăpădiţii nu sunt nimic altceva decât nişte încercaţi ai destinului, exilaţi din vieţile lor de dinainte pentru câte o vină tragică. Teofil comisese o crimă, dar Nuţa ştie că, de fapt, este un om bun. Drac Simion, aşa cum arată şi numele, este singura figură malefică. Nicodim Bumbu este cel care zâmbeşte tot timpul, încercând să alunge norii negri din ochii celorlalţi. Dan Xaver, fostul preot de dincolo de munţi, este personajul cel mai tânăr şi cel mai complex dintre prăpădiţi: nici Nuţa nu se descurcă în descifrarea sufletului acestuia. Fostul preot, nemulţumit de felul în care biserica trata problema credinţei şi a omului, a început să predice altfel, lucru care atrage mânia mai marilor bisericii. Tras la răpundere pentru mica schismă pe care vrea s-o producă, el îi dă în cap unui prelat. Deşi acesta nu moare, el fuge pentru că este dat în urmărire dincolo, în România: „Preotul Dan Xaver - ajuns răspopii după ce l-a agresat pe episcop în biserică - se alătură bandiţilor şi spune că toată nefericirea vieţii lui a fost cauzată de încăpăţânarea sa de a propovădui altfel scripturile. Ceea ce estee considerată a fi o rătăcire demonică nu este altceva decât un alt soi de percepere a divinităţii, superioară si mai aproape de esenţă. Preotul suţine o filosofie epicuriană conform căreia dorinţele din noi sunt voia Domnului, teorie extinsă de către Michel Onfray în cartea „Prigoana plăcerilor"""" care acuză creştinismul de deturnare a eroticii naturale cauzate de Sfântul Pavel, cel care a distrus erotica solară naturală." (Pop 2012, 60)

Prăpădiţii vor cumpăra o casă de la o bătrână undeva în valea Fiadului, aproape de Munţii Maramureşului. Se stabilesc acolo o vreme, trăind viaţa liniştită a oamenilor care au un acoperiş

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

deasupra capului. Presimţirea femeii în legătură cu locul unde sunt este grăitoare: ştie că a ajuns în locul în care destinul ei trebuie să se împlinească. Timpul petrecut aici este un timp al liniştii, al activităţilor şi preocupărilor domestice. După ce bătrâna de la care cumpăraseră casa povesteşte în sat cum a ajutat-o Nuţa să găsească banii ascunşi în pod de ea şi uitaţi acolo, banii, de furtul cărora îşi acuzase cumnatul, oamenii încep să vină la ea să-i ajute cu probleme de sănătate, familiale. Pelerinajul oamenilor la Nuţa, felul în care ea îi ajută pe toţi, reunind familii dezbinate şi vindecând răni ale sufletelor, demonstrează că ea nu este vrăjitoare- agent al răului, ci mai degrabă tămăduitoare şi clarvăzătoare. Primăvara va ajunge, cu ocazia unei plimbări în pădure, în vechea biserică, turnul căreia îl zărise atunci când au sosit. Biserica din pădure este un loc cu o încărcătură specială: e locul unde sălăşluieşte Dumnezeu. Cu toate acestea, preotul care slujeşte aici se dovedeşte a fi întruparea răului, el fiind numit în roman doar *preotul negru*. După ce încearcă în zadar s-o cucerească pe Nuţa, începe să ţină predici legate de vrăjitoarea care trebuie alungată, pentru a stârpi răul din rădăcină. Înfruntarea dintre Nuţa şi preot este dramatică, perioada liniştii ia sfârşit şi mai toţi cei din jurul Nuţei mor, ea ajunge la închisoare.

Cu toate că sfârşitul era previzibil (o ştim de prevestirea ţigăncii-glasul şi puterea magiei şi din avertizarea lui Bătrânosu - glasul şi puterea înţelepciunii), deznodământul pare totuşi surprinzător. Ea sfârşeşte prin a se lăsa învinsă de un destin împotriva căruia a lupta şi pe care a încercat să-l evite sau să-l răstoarne, fără însă a izbuti. Dispariţia rapidă a lumii vechi, distrugerea lumii patriarhale, a omului arhaic este în strânsă corelaţie cu pătrunderea relelor aduse de civilizaţia cea nouă a maşinii, a modernizării. Spaţiul binelui se restânge, dispar din cadrul naraţiunii acele personaje care au structurat lumea veche: toţi cei care au trăit în strânsă comuniune cu natura, cu peisajul montan, cu spaţiul libertăţii interne ies din ţesătura romanescă. Romanul lui Wass revelează o adevărată mistică a naturii: „Marile personaje ale cărţii sunt fără îndoială românii, oameni adevăraţi care trăiesc în sânul naturii, într-o trinitateinterdependentă: om - natură -divinitate. Oamenii îşi caută punctul de echilibru iu relaţia lor cu divinitatea prin intermediul naturii, iar acest echilibru este cu atât mai puternic cu cât gradul de comuniune dintre elementele sale este mai ridicat.Dumnezeu lucrează prin oameni şi-şi arată puterea de multe ori prin forţele dezlănţuite ale naturii.Oamenii munţilor nu se revoltă şi nu se plâng niciodată de stricăciunile făcute de natură. Ei se mulţumesc să le observe, să le suporte cu un senin stoicism şi încearcă să descâlcească însemnele acesteia, mesajele ascunse ale divinităţii. Cunoaşterea directă interumană se face prin privire şi Nuţa spune că „una este omul şi alta privirea lui."” (Pop 2012, 60)

Romanul *Lângă Scaunul Domnului* este epopeea lumii şi a oamenilor munţilor. Spaţiul este un spaţiu geografic real şi bine delimitat, o zonă geografică concretă care se poate vizita şi azi: lumea Munţilor Călimani, cu treceri, uneori, prin Munţii Bârgăului către Munţii Rodnei. Toate toponimele şi hidronimele, precum şi termenii entopici (forma de relief, denumiri ale coastelor, culmilor, crestelor, stâncilor, trecătorilor, pădurilor, etc) sunt reale, identificabile şi azi. Datorită acestui spaţiu geografic real în care îşi plasează acţiunea, Wass reuşeşte să obţină impresia de real, pe care o combină magistral cu irealul unor evenimente, personaje coborâte parcă din legendă şi mit. „Wass Albert spune că o femeie mergea pe urmele lui Dumnezeu, care

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

cu siguranţă că duc în munţi. Esenţa vieţii este să trăieşti în rezonanţă eu mediul înconjurător: să cultivi, să creşti animale, să tai lemne. Restul sunt "nevoinţe". Trilogia „Lângă Scaunul Domnului" este o epopee măreaţă a muntelui, a naturii, a vieţii libere, fără ingerinţe schizoide. Este bun doar ceea ce-i genuin. Rafinamentul, progresul, nevoia de schimbare sunt considerate agresiuni directe la adresa echilibrului firii. Iar genuini sunt în cartea lui Wass Albert în primul rând românii, prezentaţi cu căldură şi admiraţie." (Pop 2012, 61)

Wass este atacat şi criticat, etichetat ca fiind şovinist şi iredentist, însă romanul *Lângă scaunul Domnului* este dovada cea mai clară a faptului că aceste acuzaţii sunt nefondate, opiniază Takaró (2004, 76), romanul fiind o poveste cutremurătoare despre viaţa românilor din munţi. Figurile umane au puritatea sufletească a eroilor lui Mikszáth, sunt fiinţe care rămân nepervertite, oricât de grea şi dificilă le este soarta. Takaró, (2004, 76) aminteşte opinia unui critic român Constantin Stănescu, care a numit romanul lui Wass cea mai frumoasă poveste românească despre munţi (*a legszebb román havasi történet)*[21].Éva Vörös îşi pune întrebarea de ce un aristocrat maghiar, plecat în exil, îşi reprezintă destinul şi îşi proiectează soarta în figura unei tinere române. Figura Nuţei coagulează elemente ale destinului scriitorului: exil, înstrăinare, izolare, singurătate. In căutarea modelelor de alienare Wass a ales cel mai îndepărtat model posibil, prin figura unei fete tinere, crescute aproape în sălbăticie, departe de orice comunitate umană, cu o situaţie socială defavorizată, în figura acestei orfane române. Nuţa provine dintr-o relaţie neconsimţită de biserică, ea născându-se din concubinajul părinţilor, şi ei cu un destin tragic. Statutul ei de fiinţă care nu aduce şi nu are parte de împlinire începe în momentul în care se naşte, când moaşa se uită parcă ruşinată şi anunţă naşterea unei fetiţe, şi nu a unui băiat. Când se naşte, începe tragedia destinului ei. Mama ei moare timpuriu. După ce se mută în Maramureş cu banda de prăpădiţi conduşi de tatăl său, Nuţa îşi va exercita pe deplin capacităţile de clarviziune. Figura ei simbolizează, crede Vörös[22] forţa feminină ilegitimă, iraţională şi imposibil de cuprins, şi de aici provine efectul excepţional pe care textul îl are asupra cititorilor din secolul XXI. Vrăjitoria este o formă a cunoaşterii ancestrale, o formă de existenţă firească pentru omul natural, arhaic, dar atât de departe de lumea omului modern, care pare totuşi fascinat şi atras de tema literară a magiei şi vrăjitoriei. Una din coordonatele fundamentale din *Lângă Scaunul Domnului* este magia şi motivul vrăjitoriei. Nu putem să nu amintim în acest sens realismul magic al literaturii sud-americane cu care *Lângă Scaunul Domnului* este pus în relaţie, realism magic direct legat de inserţia elementului magic în existenţa omului modern, de supravieţuirea omului imaginar pe sub haina omului raţional. Popularitatea lui Wass poate fi explicată şi prin această nevoie de magie, recuperarea unui sens pierdut al existenţei (concretizat azi prin fascinaţia unor creaţii precum *Harry Potter*, *Lord of the Rings*, *Castle* şi toată creaţia literară sau filmografică legată de vampiri). Nu discutăm aici diferenţa dintre *low fantasy* şi *high fantasy* pe care articolul doamnei Repciuc[23] o face foarte pertinent. În

[21]Este vorba de articolul lui Constantin Stănescu, Un „criminal" la scaunul Domnului, în Adevărul, (rubrica Accente), 24 februarie 2001, p. 3

[22]files.faragoferenc.webnode.hu/.../**Vörös**%20É.%20A%20**posztmodern**%20**spiritualitás**...

[23]Ioana REPCIUC, **Avataruri contemporane ale magiei populare**
http://www.academia.edu/2514057/Avataruri_contemporane_ale_magiei_populare

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

universul ficţional al lui Wass un loc important îl ocupă legendele şi miturile, un tip de personaj favorit este clarvăzătorul, tămăduitorul, vraciul, omul sfânt sau vrăjitoarea: omul natural care trăieşte în spaţiul izolat, protector al naturii şi care-i ajută pe ceilalţi, care nu văd şi nu ştiu tainele lumii aşa cum le ştie el. Un aspect important în crearea acestor figuri de oameni diferiţi de restul, sfinţi sau tămăduitori (*táltos* în limba maghiară) este faptul că nici unul dintre ei nu provine din cercul oamenilor bisericii, semn că biserica şi sacralitatea nu sunt neapărat legate la Wass, care are o concepţie mai degrabă panteistă asupra lumii. Panteismul acesta funciar structurează scriitura lui Wass. (Szücsné, 2005, 84) Prin povestea tragică a iubirii dintre Nuţa-o ţărancă româncă şi Éltető Gáspár-un tânăr aristocrat maghiar- Wass Albert proiectează şi reprezintă rănile produse de istorie în destinul comun şi istoria celor două popoare.[24]

O altă cheie de lectură ar putea fi, crede Vörös[25], tema alienării, o temă fundamentală a existenţei postmoderne, pusă în paralel sau în opoziţie cu aşezarea. Alternanţa dintre aşezarea la o casă, care niciodată nu devine cămin, şi momentele de plecare, de înstrăinare, eterna căutare şi eterna reîntoarcere fac din acest roman, credem şi noi, un roman surprinzător de modern:

„*-Pleacă- spuse dintr-odată bătrânul. O trecut vremea.*

Se ridică de pe butuc. Avea picioarele amorţite şi amorţită îi era şi mintea. Rămase în picioare.

-Dumnezeu să te aibă în pază, tată..

-Dumnezeu să te ajute, fată!

Picioarele i se mişcau greu. Apoi plecă, mergea în sus printre copaci, oile înainte, şi caprele, în urmă câinele, şi sub călcăturile lor foşnea covorul galben al frunzelor uscate de fag. Mergea numai şi nu se mai uita îndărăt. Ştia că bătrânul mai şade încă pe butucul lui, gârbovit şi nemişcat, şi că nici el nu se mai iuita după ea, că a rămas cu ochii aţintiţi în cenuşa focului stins, de la picioarele lui.

Şi mai ştia că niciodată, dar niciodată, nu-l va mai vedea şezând aşa, că nu-l va mai vedea niciodată nici pe el, nici cuptoarele nu le va mai vedea niciodară, nici muntele Ursu...niciodată, da niciodată.

Mergea încet, tare încet. Şi cu fiecare pas făcut, lăsa ceva în urmă, şi fiecare pas era ca un fel de moarte... Era ca şi când cineva pleacă pentru totdeauna şi lasă uşa deschisă în urma lui."

Vörös mai identifică două subteme importante, ambele legate de ecologie, atât de în vogă azi: Wass Albert prezintă o lume a pădurilor, aşa cum ele nu mai există azi, dar şi un mod de viaţă ecologic, în perfect acord şi în armonie cu natura (oamenii mănâncă doar ce le oferă mediul în care trăiesc şi de care au grijă.[26] Nimeni, în afară de Wass, nu a scris mai frumos despre simbioza perfectă dintre românii care trăiesc în munţi şi natura care îi înconjoară: ei vorbesc limbajul secret al naturii şi natura, peisajul are grijă de ei. Scena scăldatului în apa izvorului în timpul nopţii şi imaginea femeii cu păr blond care cântă şi amăgeşte bărbaţii are o dublă

[24]files.faragoferenc.webnode.hu/.../**Vörös**%20É.%20A%20**posztmodern**%20**spiritualitás**...
[25]files.faragoferenc.webnode.hu/.../**Vörös**%20É.%20A%20**posztmodern**%20**spiritualitás**...
[26]files.faragoferenc.webnode.hu/.../**Vörös**%20É.%20A%20**posztmodern**%20**spiritualitás**...

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

explicaţie. Pe de o parte Láng Gusztáv[27] apropie scena de motivul *Loreley* din legendele germanice. Noi credem însă că nu este departe de adevăr dacă aducem în discuţie o posibilă contaminare intertextuală cu motivul dansului ielelor din mitologia populară românească[28] sau cu motivul înrudit *szépasszonyok* din mitologia maghiară. Semnificativ este şi faptul că în traducerea românească a romanului termenul *tündér* este tradus în două moduri: *zână* şi *iele* (folosit doar la momentele de scăldat).

Tapodi aduce în discuţie romanul *Lângă Scaunul Domnului*, notând că imaginea românilor în acest roman este o imagine pozitivă.[29] Articolul se încheie prin trimiterea la opinia lui Balázs Imre József din interviul intitulat *Még hány évig lesz népszerű Wass Albert. Balázs Imre József irodalomkritikussal beszélgettünk*, Transindex 2005 dec 29. Criticul clujean opinează că popularitatea scriitorului maghiar se explică printr-un fenomen de compensare: temele pe care pe abordează autorul sunt temele care au fost tabuizate câteva decenii, sunt temele şi istoriile personale ale maghiarilor, teme care sunt narate în romanele lui Wass. Balázs Imre József contestă, în acelaşi timp, valoarea estetică a operelor sale, subliniindu-le melodramatismul.

Imaginea românilor în *Lângă Scaunul Domnului* este una pozitivă, „în esenţă, scriitorul vede în români nu alogenii care printr-o conjunctură sau alta s-au pripăşit prin zona Răstoliţei ci mai degrabă întemeietorii şi stăpânii adevăraţi ai ţinuturilor. Ei ştiu locurile ascunse, acolo unde haiducii se adăpostesc prin peşteri de furia autorităţilor care-i vânează, cunosc ritmurile naturii şi ştiu să adune plantele tămăduitoare.... Până la urmă, Wass Albert găseşte în personajele sale româneşti imaginea a cea mai credibilă şi mai plină de lirism a legăturii necondiţionate dintre pământesc şi metafizic. Cheia construirii personajelor este extrem de elaborată. Toţi românii din scrierile sale începând de la Nuţa, Toderic, feciorii lui Şandru, Dumitru, Bândilă şi ceilalţi au o latură ascunsă, un secret pe care nu-1 pot împărtăşi decât în situaţii extreme. Miracolul este mai mult înlăuntru decât înafară şi oamenii ascund cu teamă în adâncul fiinţei lor ceea ce de multe ori nici ei nu pot pricepe.” (Pop 2012, 55)

Iraţionalul domină existenţa Nuţei din finalul volumului trei: în lumea transformată de civilizaţe (motivul trenului, motivul gaterelor, motivul muncitărilor silvici aduţi din străinătate, etc) a Văii Mureşului Nuţa nu îşi mai găseşte locul. Se retrage şi devine vrăjitoarea nevăzută care trăieşte aievea în păduri şi în zonele montane nepervertite încă de civilizaţie, ea devine o prezenţă fugară, văzută doar sporadic de ciobani sau pădurari. Ea se mută din registrul realităţii concrete în domeniul ficţiunii, devine subiectul poveştilor cu zâne spuse lângă foc. Prezenţa ei este anunţată de cântecul amăgitor şi frumos cu care îşi ademeneşte victimele: cântecul ielelor este motivul principal prin care Nuţa dispare din cadrul naraţiunii epice. Ea dispare, aşa cum a dispărut încet, aproape pe neobservate, toată lumea arhaică, patriarhală în care pătrundem la începutul volumului întâi. Valea Mureşului nu mai este spaţiul montan neatins, precum la

[27] http://epa.oszk.hu/00400/00458/00103/2005honap7cikk1038.htm
[28] http://erat.ro/cultura/creaturi-in-mitologia-romanaeasca/

[29] Tapodi Zsuzsa, Nemzeti és etnikai sztereotipiák a Wass Albert-életmű körül, in Pap Levente-Tapodi Zsuzsa, Kapcsolatok, képek. Iamgológiai tanulmányok. Státus Kiadó, Csikszereda 2011, pp. 130-035

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

începuturile Timpului, ci este o lume a civilizaţiei industriale, în care exploatarea pădurilor, comerţul, trenul, lupta pentru ban şi pentru avere devin coordonatele principale ale existenţei. Pe măsură ce limitele pădurii se retrag tot mai sus, liniştea pădurii şi a lumii dispare. Tot ce a fost înainte se retrage în mit, în poveste:

„Dar vremurile acelea au trecut demult. Azi nimeni nu-şi mai bate capul cu vrăjitoarea de pe Fântânel, dacă a trăit ea acolo ori nu, şi care-i povestea uneia sau alteia dintre crucile care putrezesc printr-o parte sau alte de munte. Valea Mureşului este plină azi doar de zdrăngăneala trenurilor, liniştea pădurilor sfâşiată de urletele sirenelor de la gatere, iar dacă cineva, în drumul lui grăbit de la un loc defrişat la altul, se întâmplă să treacă şi printr-un luminiş dintre acelea mai tăinuite, şi vede acolo şi ruinele vreunei case vechi din lemn, nu mai are vreme să se gândească la cine oare a putut să trăiască acolo, cândva. A cuprins şi învăluit bunceagul tainele ciudate ale vieţilor mai demult, aşa cum atunci, demult, acoperea şi cărările care umblau, după rosturile lor neştiute, oamenii de odinioară, cărări care astăzi nu mai duc nicăieri.

Fie cartea aceasta monument de recunoştinţă, cruce cioplită întru cinstirea oamenilor trăiţi în sălbăticie, amintire în calea trecerii în uitare a vremurilor de odinioară."

In opinia lui Keszegh[30] scriitorul maghiar recurge la mai multe tactici hermeneutice în privinţa poveştii Nuţei: prezicerea ţigăncii o fac pe Nuţa o vrăjitoare care se răzbună pe bărbaţi, o figură quasidemonică a cărei menire este să facă dreptate tuturor fecioarelor pângărite de bărbaţi. Odată cu dispariţia societăţii patriarhale Nuţa devine însăşi simbolul existenţei patriarhale, a valorilor tradiţionale şi a existenţei omului arhaic prin tendinţa ei de retragere în munţi : ea devine fiinţa care mai posedă cunoaşterea de tip arhaic-natural, care cunoaşte misterele din ochii oamenilor şi care trăieşte în acord şi armonie perfectă cu natura. Este omul care are darul clarviziunii. Odată ce lumea civilizaţiei industriale pătrunde în lumea munţilor, figura femeii este compromisă, devine translucidă, aparţine domeniului iraţional. Keszegh crede că figura femeii este erodată către final tocmai prin acest proces de diluare[31]:

„Nimeni nu ştia nimic sigur despre ea, oamenii spuneau povestea, povestea se tot umfla, fiecare mai adăuga câte ceva la ce auzise el, şi ani şi ani la rând, păstorii aplecaţi serile pe deasupra focurilor lor spuzite continuau să ţească şi să reţească firele tainice ale poveştii vrăjitoarei de pe Fântânel. În serile lungi de iarnă, când afară viscolele cotoroanţelor azvârleau zăpada în ferestrele caselor, bătrânel gheboase, ascunse prin colţuri de odaie, povesteau şuşotind, despre ea, alte şi alte taine ciudate şi înfricoşătoare.

Apoi a venit şi o vreme când oameni curioşi începură s-o caute pe vrăjitoare, dar n-o aflară pe nicăieri. Cu toate acestea, se mai găsi cineva care să vină cu vestea că o văzuse, dar asta era o poveste tare tulbure, iar omul nu avea nici o dovadă. Se aflară şi dintr-aceia care se gândiră că, până la urmă, ar trebui întrebaţi despre aceste întâmplări aceia care ştiu mai multe despre ele. Şi-şi aduseră aminte de badea Minea şi de Dumitru Lupu. Numai că atunci badea Minea dormea deja de mult în cimitir, iar despre Dumitru Lupu bătrânul, Gyerkó cocoşatul, de

[30] http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/elbuvolt_irok_aldozatta_valt_boszorkanyok/
[31] http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/elbuvolt_irok_aldozatta_valt_boszorkanyok/

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

acolo din gâtul Sălardului, putu să le spună că acela se duse într-o zi sus pe Dosul Fulgerului ca să vadă mormântul de acolo al Bătrânosului şi nu s-a mai întors. Cu siguranţă s-a prăpădit şi el acolo."

Stereotipiile legate de imaginea românului decurg din evaluări morale, în timp ce imaginea femeii române se leagă mai ales de o judecată estetică, crede Tapodi Zsuzsa, în studiul *A románságkép változatai a XIX századi magyar regényekben.* Cercetătoarea Lăcrămioara Berechet încearcă să circumscrie conceptul de românism în cadrul mai larg al discursului literar. Dintre categoriile menţionate de ea cel puţin două se regăsesc în imaginea românilor creionat în opera lui Wass: pe de o parte ordonarea vieţii religioase după modelul bizantin, obedienţa şi supunerea faţă de *preot*- figură de stăpân cu puteri absolute, („preferând nesepararea autorităţilor spirituale de cele temporale, ignorând pluralismul social în favoarea unor varii forme de absolutism" (Berechet, 2014, 210), pe de altă parte credinţa (tot de sorginte oriental-balcanică) în *magie*. Citind cele scrise de Lăcrămioara Berechet despre modelul cultural balcanic, atât de puternic în mentalul românesc, „Lumea descrisă de această literatură este eclectică şi contradictorie, vrând că se află mereu în căutarea unei identităţi pierdute, este o lume populată de războinici, dar şi de preoţi dedaţi cu plăcerile lumeşti şi este, în egală măsură, o lume al cărei sens este orientat de magi, de sacerdoţi, iniţiaţi" (Berechet, 2014, 208), ne vin în minte haiducii, prăpădiţii aflaţi mereu în război cu autorităţile şi cu propria conştiinţă, preoţii ba afemeiaţi, ba amatori de băuturi spirtoase, femeile cu puteri miraculoase şi alaiul de oameni care cred cu tărie în supranatural şi miraculos.

Receptarea lui Wass şi aprecierea operei sale se situează azi undeva între negarea totală a oricărei valori estetice şi supralicitarea operei sale în ansamblu, calificând la modul superlativ inclusiv scrierile mediocre sau slabe. Adevărul este că Wass a scris mult şi inegal, are opere de o valoare incontestabilă şi are scrieri nereuşite. Negarea absolută a operei este tot atât de nejustificată ca şi superlativizarea pieselor nevaloroase. Opera, ca şi viaţa are suişuri şi coborâşuri. Dincolo de calificarea scriitorului drept scriitor de extremă dreapta, criminal de război şi eludarea operei în numele dreptăţii istorice se cuvine a aborda personajul literar Wass ca scriitor tipic al emigraţiei. Recuperarea literaturii exilului se produce şi în literatura română şi în cea maghiară postcomunistă. Otilia Ignătescu, în *Între oglinzile paralele ale istoriei : elemente de structură a exilului literar românesc dintre anii 1945-1989* (2005, 139-140) apreciază că dintre toate domeniile, cel al literelor pare cel mai interesant, deoarece recuperarea şi integrarea în circuitul naţional a creaţiilor din exil este cel mai complex proces recuperator.

Cercetarea noastră infirmă cel puţin două stereotipii legate de figura scriitorului maghiar. Prima stereotipie sugerează că opera acestuia nu a fost abordată sau a fost evitată de critica literară, prin urmare ar fi fără valoare estetică. Am încercat să sintetizăm cele mai importante scrieri legate de opera lui Wass, utilizând în demersul nostru atât monografii, cât şi studii, articole apărute în limbile maghiară şi română, opera lui Wass cunoscând deja o receptare critică vastă. Cea de-a doua stereotipie, alimentată masiv de prejudecăţi este legată de ideea conform căreia opera lui Wass ar fi un mare conglomerat de manifestări antiromâneşti. Am încercat să arătăm că proza acestuia (în special romanul *Lângă Scaunul Domnului*) prezintă o imagine

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

nuanţată a Celuilalt, a Străinului (români, evrei, etc.), problema alterităţii fiind legată nu doar de etnie (nu doar maghiarii sunt buni şi românii răi). Apreciem calitatea traducerii făcute de Corneliu Câlţea şi rolul de deschizător de drumuri în traducerea operei unui scriitor prea ocolit de traducători.

Bibliografie

Balázs Ildikó
Wass Albert erdélyi korszaka (1923-1944), Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2010.
Balint, Nicolae
„Acţiunile Ministerului Informaţiilor în judeţul Mureş pentru sprijinirea PCR în preajma alegerilordin noiembrie 1946", în Revista Bistriţei, XXI/2, Editura Accent, 2007.
Berechet, Lăcrămioara
„Comportamente identitare din perspectiva memoriei interculturale, o memorie cu urme multiple", în Andrei Bodiu-Rodica Ilie- Adrian Lăcătuş, *Dilemele identităţii. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al sexolului XX*, Editura Universităţii Transilvania, Braşov, 2014.
Capelle-Pogăcean, Antonela
„Wass Albert újraolvasása Magyarországon és Romániában: egy identitás jelképkonstrukciója" in Denis-Constant MARTIN (coord.): *L'identité en jeux. Pouvoirs, identifications, mobilisations.* Karthala, Paris, 2010, 245–266, republicat în *Multunk*. 2010, nr. 3, pp. 161-175.
Di Francesco, Amadeo
„Intertextualitás Wass Albert-művekben", in Mózes Huba (coord), *A próza intertextualitásának retorikája és pragmatikája*, Miskolc, Egyetemi Kiadó, 2001.
Florian, Alexandru
„Memoria publică a Holocaustului în postcomunism " în *Polis***,** Volum IV, Nr. 1 (11), Serie nouă, decembrie 2015-februarie 2016..
Ignătescu, Otilia
„Între oglinzile paralele ale istoriei : elemente des tructură a exilului literar românesc dintre anii 1945-1989", în*Codrul Cosminului*, nr. 11, 2005, pp. 139-143
Ilie, Rodica Bodiu, Andrei, Lăcătus Adrian (coord)
Legitimarea literaturii în secolul XX. Studii asupra discursurilor şi strate iilor culturale, Editura Universităţii Transilvania, Braşov, 2010.
Nemoianu, Virgil
Postmodernismul şi identităţile culturale. Conflicte şi coexistenţă, traducere de Laura Carmen Cuţitaru, postfaţă de Codrin Liviu Cuţitaru, Editura Universităţii Alexandru Ioan Cuza, Iaşi, 2011.
Nagy Pál (ed)
Wass Albert. Sors és pályakép, Erdélyi Gondolat Kiadó, Székelyudvarhely, 2005.
Netea, Vasile

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Memorii,Ediţie îngrijită, introducere şi indici Dimitrie Poptămaş. Cuvânt înainte Dr. Florin Bengean, Editura Nico, Târgu-Mureş, 2010.
Pop, Felician
„Wass Albert sau perspectiva mitică asupra românilor: o abordare epopeică", in *Citadela*, Anul Vi, nr. 8-12 (46-50), aug.-dec. 2012, pp. 53-61.
Olteanu, Gheorghe
„Mentorul", *în Jurnalul literar*, serie nouă,an XXII, nr. 7-12, aprilie-iunie 2011, p. 10.
Racheru, Adrian Dinu
*Literatură şi ideol*ogie, Editura Excelsior Art, Timişoara, 2013.
Rădulescu , Mihai Sorin
„Coasta dalmată şi romanitatea astăzi" în *România literară*, 2 octombrie 2009.
Szücsné Harkó Enikő
Wass Albert írói pályaképe, Havas Kiadó, Kézdivásárhely, 2005.
Takaró Mihály
Wass Albert regényeinek világa. A XX századi Erdély krónikása a világban. Masszi Kiadó, Budapest, 2004.
Tapodi Susana Monica
„Forme de legitimare a literaturii maghiare din România", in Andrei Bodiu et alii, *Dilemele identităţii. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al sexolului XX*, Editura Universităţii Transilvania, Braşov, 2014.
Tapodi Zsuzsa
„Nemzeti és etnikai sztereotipiák a Wass Albert-életmű körül", in Pap Levente-Tapodi Zsuzsa, *Kapcsolatok, képek. Imagológiai tanulmányok*. Státus Kiadó, Csikszereda 2011.
Tapodi Zsuzsa
„Arománságkép változatai a XIX századi magyar regényekben", în Pap Levente-Tapodi Zsuzsa, *Tükörben. Imagológiai tanulmányok*. Scientia Kiadó, Kolozsvár 2011 b.
Turcsány Péter (ed)
Wass Albert utóélete. Isten kenyere, Kráter Kiadó, Pomáz, 2004.
Vallasek Júlia
Elváltozott világ. Az erdélyi magyar irodalom 1940-44 között, Kossuth Egyetemi Kiadó,Debrecen, 2004.
***, Simpozion. Comunicările celui de-al XVIII-lea simpozion al cercetătorilor români din Ungaria, GIULA, 2009(GIULA, 29–30 NOIEMBRIE 2008),

A. Jászó Anna , *Wass Albert, a nyelv mestere*, ,
http://www.hhrf.org/erdelyinaplo/2003/3en-27/3en-2725.htm (iunie 2016)
Gál Andrea, *Merre zár a transzszilvanizmus,*, http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2001&honap=4&cikk=6586 (septembrie 2016)
Huszár, Ágnes. "Nationalism and Hungarian Education Policy: Are the Literary Works of Cécile Tormay, József Nyirő, and Albert Wass Appropriate for the Hungarian School Curriculum?"

Hungarian Cultural Studies. e-Journal of the American Hungarian Educators Association, Volume 7 (2014): http://ahea.pitt.edu DOI:10.5195/ahea.2014.140 (februarie 2017)

Keszeg Vilmos , Elbűvölt írók, áldozattá vált boszorkányok, http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/elbuvolt_irok_aldozatta_valt_boszorkanyok/(iunie 2016)

Láng Gusztáv,*Wass Albert, a regényíró,* 2005http://epa.oszk.hu/00400/00458/00103/2005honap7cikk1038.htm

Márton Béla, *Az Éltető család fűrészüzeme* http://www.epa.uz.ua/01900/01975/00002/pdf/EPA01975_sovidek_2009_01_02_25-33.pdf, (iunie 2016)

Orbán Kinga, *Az erdélyi realizmus***,** in *Látó*, 2010. július , (septembrie 2016) http://www.lato.ro/article.php/Az-erd%C3%A9lyi-realizmus/1742/

Paár Ádám, *Tabusított írók.A befagyott múlt és az új szimbolikus harc*, http://gondola.hu/cikkek/81163-Tabusitott_irok_-_A_befagyott_mult_es_az_uj_szimbolikus_harc.html (noiembrie 2016)

Repciuc, Ioana *Avataruri contemporane ale magiei populare* http://www.academia.edu/2514057/Avataruri_contemporane_ale_magiei_populare(noiembrie 2016)

Szakács István Péter**,** ***Szavak tükör kertjében****(Krimiesszé egy papíron elkövetett írógyilkosság körülményeiről),* in*Látó* - szépirodalmi folyóirat, 2001. február, XII. évfolyam, 2. szám **,** http://lato.adatbank.transindex.ro/?cid=218(noiembrie 2016)

Tornai Szabolcs, *Hazugságok árnyéka*, 2003 http://valasz.hu/kultura/hazugsagok-arnyeka-6716(noiembrie 2016)

Vörös Éva ***A posztmodern spiritualitásnői arca – és a funtineli boszorkány,*** 2009. December, files.faragoferenc.webnode.hu/.../**Vörös**%20É.%20A%20**posztmodern**%20**spiritualitás**... (iunie 2016)

Az önmegdicsőülés rítusai (Wass Albert szobra)http://kapuvar.blog.hu/2009/02/24/az_onmegdicsoules_ritusai_wass_albert_szobra (decembrie 2016)

Albert Wass ramâne criminal de razboi, www.romanimea.com/doc/**albertwass**_ramane_criminal.doc(decembrie 2016)

http://roncea.ro/2008/11/05/tesu-solomovici-wass-albert-un-criminal-de-razboi-care-se-vindebine/(decembrie 2016)

http://casadecultura-tautiimagheraus.blogspot.ro/2010_08_01_archive.html?m=0(decembrie 2016)

www.romanimea.com/doc/**albertwass**_ramane_criminal.doc(decembrie 2016)

http://www.punctul.ro/langa-scaunul-domnului-trilogia-lui-was-albert-nu-se-mai-gaseste/ (iunie 2016)

http://casadecultura-tautiimagheraus.blogspot.ro/2010_08_01_archive.html?m=0(decembrie 2016)

http://erat.ro/cultura/creaturi-in-mitologia-romanaeasca/(decembrie 2016)

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

www.cdep.ro/interpel/2005/i745B.pdf(decembrie 2016)

LANGUAGE DISFUNCTION IN THE DRAMATIC TEXTS OF CARYL CHURHILL: FAR AWAY AND ESCAPED ALONE

Diana Nechit

Lecturer, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:This paper aims to approach the contemporary British theatre and especially the dramatic texts of Caryl Churchill – a well-known playwright of the Occidental space –, played on the most important stages of the world. Besides the feminism theme, most of the British playwright texts explore the resources of the textual theatre, of language theatre and last but not least, of the theatre of the absurd. Based on two representative plays, we will attempt to decrypt the thematic level, approaching themes like spatial utopia and distopia, but also the level of textual mechanisms, the disturbances suffered by the language which retrieves the entire tension, the entire crisis that takes place on the level of characters' sensitivity and rationality who lose the ability of transitive communication, emitting meaningless words, without significant and whose referent friezes the absurdity and not infrequently, the tragic. For the reader and the spectator, the language is no longer a means of knowing the world, a hermeneutics tool, but it becomes a disturbing factor that turns against itself, having the purpose of irritating, mostly.

Keywords:Caryl Churchill, Utopia, Dystopia, litotes, language

Dramaturgul britanic Caryl Chulchill oferă lectorului și spectatorului de teatru o operă complexă, atât sub raportul dramaturgicului, cât și al ideologicului. Dramaturgic vorbind, autoarea britanică se înscrie în lirica poeticii brechtiene, fiind autoarea unui teatru *implicit*, în care angajamentul ideologic, partea *didactică* se resimte mai puțin vizibil; în ultimele texte, cu precădere, aceste aspecte devin mai puțin explicite. Dramaturgia sa a început sub auspiciile feminismului, în siajul teatrului feminist al anilor '80 și până la începutul deceniului următor. Teme ca relația conflictuală mamă-fiică, tarele sociale și economice ale condiției femeii în societatea modernă, schizofrenia femeii prinse între două lumi, una a aparenței sociale și alta a aspirațiilor idealiste, proprii sensibilității interioare, sunt prezente în textele ei de început. Abordarea ei nu este una naturalistă, autoarea rămânând, mai degrabă, fidelă esteticii realiste care îi oferă *libertatea* scrierii unui teatru experimental, de laborator, care reinventează estetic și dramaturgic mai multe forme teatrale ale vremii: farsa (*Owners*, 1972), teatrul fragmentar (*Fen*, 1983) sau parabolic (*Cloud Nine*, 1979; *Top Girls*, 1989) – ce se înscriu firesc în logica dramaturgilor post-brechtieni.

Tema Istoriei este recurentă în multe dintre textele ei din această primă perioadă de creație și apare drept cadru și context al analizei asupra politicului și condiției feminine. Astfel, textul *Vinegar Tom* (1976) se înscrie în principiul brechtian al istoricității; pentru a aduce lămuriri asupra condiției femeii în secolul al XX-lea, textul evocă evenimente istorice ale trecutului, cum ar fi vânătoarea de vrăjitoare din secolul al XVII-lea. Iar sistemul moral și colonial victorian este ilustrat prin acțiuni ce au loc în Africa secolului al XIX-lea sau în Irlanda de Nord. Textul își propune dezactivarea unor stereotipii prin angrenarea unui sistem de permutări de genuri și de

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

rase. Majoritatea textelor au această structură dual, realitatea fiind mereu ilustrată prin alegorii istorice, printr-un sens secund care aduce în lumină fabula principală.

A doua etapă de creație a dramaturgiei lui Caryl Churchill este din ce în ce mai experiementală și se apropie de estetica absurdului, mai ales prin *tratamentul* aplicat limbajului. Ne aflăm în fața unor texte ce fac parte din tradiția teatrului verbal, pe linia deschisă de teatrul britanic verbal al non-sensului. Scriitura devine dereglată, lipsită de logică și sens, iar textul se mulează pe o formă umoristică, neologică, ludică, absurdă, în cele mai multe cazuri.

Tot din predilecția pentru marile teme ale istoriei și ale contemporaneității, dar și dintr-o favorizare a *eschivei* în scris – Caryl Churchill este adepta unei *priviri piezișe* asupra realității, iar scrisul său stă sub semnul pesimismului politic și al reconsiderării codurilor dramaturgice însele. Dacă în textul *Cloud Nine* (1979) dramaturgul britanic se joacă cu convenția indeterminării genurilor în teatru – femeile interpretează rolurile de bărbați și invers –, se fac astfel referințe la teatrul grec și elisabetan ce devin metafore în text, fiindcă actorul devine supus tuturor limitărilor și necesităților unui gen sau altul. Aceeași structură a dublului o întâlnim și în *Top Girls* (1989): femeia activă a secolului al XX-lea, Marlene, este pusă în corelație cu o întreagă galerie de femei celebre care au făcut istorie. Toate sunt invitate la o celebrare cu tentă suprarealistă, dar care are loc în cadrul extrem de prozaic și de realist al unui restaurant britanic.

Același gust pentru contrast, precum și o transcendere a realității, aproape violentă, apare în *The Striker* (1993), în care personajul principal este o zână, o ființă magică care îi urmărește pe oameni, pentru a le propune târguri, și care se află într-o relație de co-dependență cu oamenii. Alături de prezența elementelor de basm și de folclor, ne aflăm deja în fața derivei semiotice și a jocurilor de limbaj care va atinge apogeul în piese ca *Blue Heart* (1997), *Far Away* (2000) și *Escaped Alone* (2016). Aceste texte se înscriu în tematica „teatrului constrângerii", ca artificiu textual și formal. În scriitura dramatică a ultimelor decenii ale secolului trecut, constrângerea era percepută ca singura modalitate de expresie posibilă într-o societate post-adorniană, post-catastrofală, post-apocaliptică. Fiindcă nu mai există coeziune între sentimentul tragicului contemporan și forma tragediei clasice, dramaturgia s-a îndreptat spre noi forme teatrale, spre noi tipuri de rescriere ale tragicului și, astfel, a apărut „constrângerea" postmodernă, atât la nivelul textului, cât și al fabulei dramatice. În recentele lucrări despre constrângerea literară ale lui Christell Reggiani, se vorbește despre imposibilitatea noului val de scriitori și dramaturgi postmoderni – Tom Stoppard, Martin Crimp și Cary Churchill care, după modelul celor de la OuLiPo, optează pentru un text constrâns ce le permite să deplaseze adevărul politic și social în afara textului: „Opter pour la contrainte, c'est pour Crimp et Churchill comme pour les écrivains de l'OuLiPo, avouer la difficulté qu'il y a à reprendre la parole dans un monde post-adornien d'après la catastrophe, la difficulté qu'il y a à pratiquer la tragédie comme on la pratiquait avant l'aporie philosophique intervenue au milieu du XXe siècle. Si des dramaturges comme Edward Bond ou Howard Parker persistent à croire que la tragédie est la forme de notre temps et s'emploient à la réinventer ou à en redessiner les contours, d'autres sont d'avis que la forme de la tragédie ne peut plus fonctionner du tout, qu'il n'y a plus d'adéquations entre le sentiment tragique et la tragédie et qu'il faut donc penser et élaborer de nouveaux modes d'expression tragique. La contrainte (…) permet de créer un nouveau lieu de tragique dans le texte…"[1]. Cei ce lucrează pe mulajul textual al constrângerii sunt creatorii unui teatru *verbatim*, adică texte compuse printr-un montaj, pe alocuri absurd, ilogic, al unor frânturi de conversație anodină, de zi cu zi, surprinse ca atare din viața cotidiană sau din discursuri politice, emisiuni radio-tv, și care

[1] Christell Reggiani, *La rhétorique de l'invention de Raymond Roussel à l'OuLiPo*, Thèse de doctorat, tir. Georges Molignier, Université Paris 4, 1997.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

stau la baza unui teatru al jocurilor de limbaj, al unei dereglări lingvistice ce maschează tragicul prin lentila comicului, uneori a grotescului și a naturalismului.

Piesa *Far Away* (2000) poate fi citită ca o fabulă alegorică, în sensul teatral al cuvântului, care se desfășoară în trei scene ce converg spre o tragedie nihilistă, spre o pierdere a inocenței și a reperelor, atât ale personajelor, cât și ale spectatorilor. Este o piesă în trei acte, a cărei coerență textuală este dată de constanța personajelor, a familiei nucleare din jurul mătușii Harper care generează printr-un aparent prozaism și printr-o deturnare permanentă a sensurilor o adevărată familiaritate a ororii, o banalitate a violenței. Pe plan textual, dramaturgul se folosește de sinecdoca casă-societate/ lume. Ne aflăm într-un raport de incluziune, de progresie lentă dinspre microcosmos spre macrocosmos sau de la rău înspre originea răului.

O fetiță, Joan, în vizită la mătușa și unchiul ei asistă la o scenă sângeroasă, în care unchiul ei închide mai mulți oameni într-un camion. Împiedicată de mătușa ei, Harper, să verbalizeze cele văzute, încetul cu încetul, fetița cedează ocultării propuse de aceasta și ajunge să-și însușească realitatea falsă, lipsită de referent, ca singurul adevăr posibil. Numele mătușii este semnificativ în limba engleză (*to harp on* înseamnă a vorbi în mod repetat despre ceva), fiindcă aceasta vorbește întruna despre o realitate care nu există și pe care o inventează cu ajutorul unui limbaj de lemn ermetic și lipsit de sens. Rolul copilului este de a avea asupra realității o privire inocentă. Aceasta este negată, pe măsură ce se dezvăluie realitatea tragică a lucrurilor, iar contrastul între enunțător și enunț declanșează dereglarea mecanismelor limbajului. Încetul cu încetul, Joan învață să mintă, să spună altceva, să accepte ca fiind reală perspectiva enunțată de mătușa ei. Astfel, se instalează clivajul între sistem și individ care, în cele din urmă, este absorbit și anihilat. În prima scenă, avem de-a face cu frânturi de conversație lipsite de orice context care nu fac altceva decât să ascundă adevărul sub o tiradă de cuvinte lipsite de sens:

> *„JOAN : J'ai entendu un bruit.*
> *HARPER : Une chouette ?*
> *JOAN : Un cri.*
> *HARPER : Alors, c'était bien une chouette. Il y a toutes sortes d'oiseaux ici, on peut même y voir des loriots. Les gens viennent tout spécialement pour observer les oiseaux. On leur fait du café ou du thé, ou on leur vent des bouteilles d'eau, il n'y a pas des magasins dans le coin, les gens ne s'y attendent pas et ils se mettent à avoir soif. Tu verras, demain matin, dans quel bel endroit tu te trouves.*
> *JOAN : C'était plutôt le cri d'une personne.*
> *HARPER : Mais le cri de la chouette ressemble au cri d'une personne."*[2].

Actul I poate fi și povestea unei maturizări forțate, prin care copilul va fi format pentru a accepta o anumită realitate. Așa cum chiar titlul piesei *Far Away* are conotațiile unui basm pentru copii, ale unui ținut îndepărtat și magic, adevărul este o promisiune care este contrazisă prin fiecare replică a piesei. Deși cititorul își poate crea un orizont fals de așteptare, văzând în titlu premisele unei utopii, conflictul dramatic extrem de ambiguu prin variatele mistificări ale adulților devine încet o parabolă distopică despre incapacitatea individului de a depăși sistemul din care face organic parte. Inocența copilului Joan nu dispare, prin urmare, întru totul, întrucât și ea ajunge să facă parte dintr-un mecanism social absurd:

[2]Toate citatele preluate din textul *Far Away* provin din ediția Caryl Churchill, *Far Away*. Traduit de l'anglais par Marie Hélène Estienne, Actes Sud Papiers, Paris, Janvier, 2002.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

„JOAN : Il était en train de pousser quelqu'un. Il mettait quelqu'un dans une cabane.

HARPER : Il devait mettre un grand sac dans la cabane. Il travail trop tard.

JOAN : Je ne sais pas si c'était une femme. C'était peut-être un homme (…) C'était une fête ?

HARPER : Oui, juste une petite fête.

JOAN : Oui, car il n'y avait pas qu'une seule personne.

HARPER : Non, il devait être avec quelques amis.

JOAN : Il y avait un camion.

HARPER : Oui, je pense bien qu'il y avait un.

JOAN : J'ai collé mon oreille au camion et j'ai entendu des gens qui criaient.

HARPER : Comment as-tu pu faire ça du haut de ton arbre ?".

Odată stabilite limitele și cadrul ororii care se întâmpla în casa unchiului și a mătușii, Joan devine parte din această utopie răsturnată, prin autorizarea ei nu numai în postura de martor, ci și în cea de complice care șterge urmele faptelor comise. Joan ajută la ștergerea urmelor masacrului din camion, cu bucuria cu care ar participa la o treabă domestică. Dacă în sfera concretului, a obiectualului, realitatea nu poate fi ocultată, prin limbaj ea se încarcă cu alte conotații și sensuri. Joan deja nu mai distinge, sub cascada de false explicații date de mătușă, crimele la care este părtașă. Astfel, învață mecanismele negării, ale negativismului, ale maculării. Acțiunea fizică de îmdepărtare a urmelor de sânge este similară unui gest de purificare, dar care, la Caryl Churchill, ca și la Sarah Kane, devine una suspectă, negativă, prin care victima este înghițită de sistemul criminal, anihilată ca și conștiință individuală. Caryl Churchill atinge acest efect prin folosirea litotei ca metodă de reducție, de diminuare a atrocității, a refuzului de a vedea oroarea din jur: „La figure de la litote établit un lien net entre esthétique et éthique. Le choix de dire moins (ou de montrer moins) pour accroitre l'effet émotionnel relève d'un parti pris esthétique qui prend son sens dans des sociétés où des flots d'horreurs et de pathos inondent régulièrement l'actualité, suscitant une compassion de rigueur, dépourvue d'empathie pour l'humanité défigurée souvent livrée au regard des téléspectateurs. (…) Cette utilisation particulière de la litote, mettant en lumière la double énonciation théâtrale, participe de l'effondrement des repères qui caractérise le théâtre des années 2000 : le principe humoristique de la litote n'y est plus sécurisé par la certitude que l'atténuation de l'horreur est feinte. (…) De ce refus du choc émerge un grotesque froid qui force le spectateur à prendre seul l'entière responsabilité de sa réaction : on ne sait si l'on est censé sourire ou trembler."[3].

Actul al II-lea o aduce în scenă pe Joan adultă care lucrează într-un atelier de confecționat pălării, unele mai extravagante decât altele. Aceste pălării sunt create pentru a fi purtate de condamnații la moarte, înainte de execuție, într-un fel de cortegiu macabru ce redă parodic defilările de modă. În acest act se pune în evidență raportul dintre etic și estetic. Arta nu mai poate lupta împotriva ororii, ci devine parte din proiectul funebru ale unei societăți distopice, în care un juriu special ales salva de la distrucție o singură pălărie, considerată cea mai reușită creație ce va fi conservată în muzee, alături de celelalte alese în trecut. Arta se dezumanizează, astfel, într-o alegorie despre societățile post-industriale. Singurele chestiuni morale sunt cele legate de distrugerea pălăriilor. Ne aflăm în fața unei miopii generalizate, în care *privirea* morală declasează, iar obiectul este plasat înaintea individului. Estetica pălăriilor primează în fața eticii acestor execuții publice, a războiului și a ororii generalizate. Spectacolul execuțiilor publice face

[3] Laetitia Pasquet, « L'humour dans le théâtre anglais contemporain : pour une éthique de la poétique », *Humoresque*, no. 36 (automne 2012), p. 127-144.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

parte din recuzita societăților distopice, fascinate de ideea de pedeapsă, de flagelare publică. Michel Foucault, în eseul său despre heterotopii, vorbește despre distopiile spectacolului ororii, în care se încadrează execuțiile publice, autodafé-urile, ca elemente disturbatoare în fața răului real, a mecanismelor tiraniei sociale. Societatea la care dramaturgul face aluzie este una a unui capitalism veros ce creează mii de obiecte, bunuri și servicii, simbolizat prin omniprezenta linie de producție la care nimeni nu are voie să adoarmă. Toate tarele unei societăți ale controlului și supravegherii sunt simbolizate prin fabricarea acestor pălării extravagante, inutile în estetismul lor, și a căror unică funcționalitate este de a însoți cortegiul condamnaților la moarte. Rolurile sociale sunt distribuite foarte precis în această societate de consum, iar condamnații, executații, proscrișii nu reprezintă decât o masă amorfă și tăcută ce se îndreaptă liniștită și în ordine spre moarte:

> *„JOAN : Parfois je pense que c'est vraiment dommage qu'ils n'en gardent qu'un seul.*
> *TODD : Il y en aurait beaucoup trop, qu'est-ce qu'ils pourraient en faire !*
> *JOAN : Ils pourraient les réutiliser.*
> *TODD : Oui, et on n'aurait plus de travail.*
> *JOAN : C'est tellement triste de les bruler avec les corps.*
> *TODD : Non, je trouve que c'est la joie du truc. Les chapeaux sont éphémères. C'est une sorte de métaphore pour…*
> *JOAN : … pour la vie.".*

În actul III personajele evoluează într-o lume unde amenințarea morții este hipertrofiată, iar războiul este generalizat și transversal. Ne aflăm într-un context post-apocaliptic sau care precede haosul. Printr-o serie de stereotipii se creează o viziune existențialistă și esențialistă asupra umanității, prin intermediul animalității, printr-o nivelare între uman și animal. Ierarhizarea lumii se face prin distribuirea de roluri din regnul animal; unele specii sunt mai egale decât altele și aceeași confuzie a categoriilor se poate întâlni și în rândul speciei umane. Animalele devin, astfel, un simbol al alterității, al celuilalt, al străinului sau, prin extrapolare, al migrantului ce trebuie anihilat. În această paranoia contemporană, ecologia, stratul de ozon, deșeurile și reziduurile radioactive, frica de celălalt creează premisele dinamicii absurdului și ale grotescului. Totul devine, însă, în textul lui Caryl Churchill, o problemă de terminologie. Umanitatea a devenit o groapă comună, în care mii de cadavre zac unul peste altul, din cauze necunoscute. Se moare din cele mai curioase și mai bizare cauze: de la cafea, de la ace de siguranță, mai clasic, de la heroină, dar și de la benzină, din cauza mașinilor de tuns iarba, de la lacuri și dizolvanți, de la decolorant și de la tehnologie digitală. Oamenii dau foc la iarbă, fiindcă nu a vrut să coopereze. Războiul a cuprins toate sferele universului: albinele și fluturii au devenit de o agresivitate neobișnuită, în timp ce „les chats sont passés à côté des français" într-o lume aflată într-un război total. Prin tonalitatea ludică, acest univers *far away* ni se arată dintr-o dată într-o proximitate periculoasă prin absurdul ei:

> *„TODD : En Ethiopie, j'ai tué des troupeaux et des enfants. J'ai gazé des Espagnols, des programmateurs d'ordinateurs et des chiens. J'ai éventré des étourneaux à pleines mains. Et j'ai aimé le faire, mes mains étaient couvertes de sang et de plumes, ça m'excitait, je pouvais faire ça toute la journée, c'était meilleur que le sexe… ".*

Construcția celor trei acte vizează acceptarea și revelarea progresivă a acțiunii, de la prezentarea expozitivă a cadrului aparent familiar și cunoscut din primul act la prezența

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

neliniștitoare a străinului, a celuilalt, din actul III. Ne aflăm în fața unei alienări a cadrului, a unei deturnări radicale a sensurilor prime ale cuvintelor: câinele devine pisică, țipătul cuiva – cântecul cucuvelei, masacrul din camion – un chef între prieteni, totul este relativizat ca pentru a pregăti acceptarea atrocității generalizate din actul III. Nimic nu se relevă în mod direct, iar întreaga oroare trece prin discursul personajelor. Didascaliile spațio-temporale sunt aproape inexistente, pentru a nu oferi indici și a nu se face analogii cu o anumită epocă și locație, iar această decontextualizare a cronotopului permite alegoria și parabola. Timpul reprezentației din *Far Away* devine unul aproape mitic, un timp al haosului primordial reconsiderat și simbolizat prin degenerarea planetei noastre înaintea mileniului III. Ne aflăm în fața unei umanități în stare de criză, pradă tuturor agresiunilor, în care violența este sinonimă cu supraviețuirea. Cel mai puternic/ mai violent câștigă. Universul descris în ultimul act are puternice tușe suprarealiste, grotești și se caracterizează printr-o imposibilitate a comunicării, a empatiei între specii, între națiile care au fost înlocuite cu legile barbariei și ale masacrului:

> *„JOAN : (...) Les colverts ne sont pas de bons canards. Ils commettent des viols et ils sont amis avec les éléphants et les Coréens. Mais les crocodiles, eux, sont toujours mauvais.”.*

Monstruozitatea scenelor descrise este ușor atenuată printr-un umor suprarealist și grotesc, cu tente carnavalești, în sensul bahtian al termenului. Prin acestea, dramaturgia lui Caryl Churchill se aseamănă cu un basm sau chiar cu atmosfera romanelor lui Kafka, pe alocuri. Nu cauzele distrugerii naturii și ale speciilor sunt importante, ci efectele devastatoare ale acestora. Ele sunt prezentate cititorului printr-o scriitură imersivă care, odată înlăturate reperele reprezentației realiste, îl cufundă pe acesta într-o lume ilogică și barbară, în care toate mecanismele limbajului și ale logicii naturii sunt răsturnate.

Limbajul funcționează asemenea unui paratext care surprinde violența adresării directe, nemaifiind un vehicul al acțiunii, ci un semen de sine stătător al ororii și al morții, precum se întâmplă și în discuția dintre Profesor și Elevă în piesa ionesciană *Lecția*. Cuvintele și-au pierdut sensul inițial, iar categoriile etico-morale (binele, răul, frumosul) sunt instabile și deturnate. Prin aceasta, dramaturgia britanicei se apropie de absurdul camusian. La fel ca și în cazul scriitorului francez, absurdul este generat de limbajul pus în legătură cu mediul, prin refuzul oricărei cauzalități (înțelese, din punct de vedere dramaturgic) ce ar genera trama dramaturgică: „Le traitement que subit la langue, dont on ne sait pas si elle est encore celle qu'on connait où s'il s'agit d'une autre langue dont le sens ne s'est pas encore livré et reste à décrypter, plonge le lecteur-spectateur dans le désarroi : faut-il continuer à s'accrocher au sens conventionnel des signifiants reconnus par lui, ou doit-on décrypter une contrainte énigmatique, un jeu de langage qui consisterait à faire découvrir les règles de la langue à mesure qu'elle se parle.”[4]. Lucrurile, acțiunile se întâmplă pur și simplu. Disfuncționalitatea se află, înainte de toate, la nivel lingvistic, și nu faptic, iar limbajul se aseamănă unui tren ce a deraiat de pe șine. Caryl Churchill, în siajul lui Ricoeur și Derrida, a înțeles că responsabilitatea etică derivă din angajamentul de a-i răspunde celuilalt, iar refuzul răspunsului înseamnă, de fapt, refuzul asumării responsabilității pentru faptele comise. Am putea spune că ne aflăm într-o dramaturgie a disculpabilității, a non-asumării și a non-angajamentului individual în fața mecanismelor societății.

[4] E. Angel-Perez, « La contrainte comme artifice sur la scène anglaise contemporaine : Tom Stoppard, Martin Crimp, et Caryl Churchill », *Sillages critiques*, octobre 2009.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Escaped Alone (2016) se bazează pe tehnica fragmentarismului și a discontinuității textuale, dar și pe o estetică a rupturii, pe linia lui Brecht și Barthes. O distribuție cât se poate de tipică societății britanice, adică patru doamne de vârsta a doua, vecine, care se strâng în grădina uneia dintre ele (Sally), pentru a discuta vrute și nevrute. Același prozaism aparent și aceeași banalitate inerentă discuțiilor clasei mijlocii britanice care ascund, sub această mască a convenționalismului, absurdul și grotescul unei societăți post-postmoderne și post-apocaliptice. Structural, textul dramatic înlănțuie o serie de replici, unele mai lipsite de logică și concretețe decât altele, ale celor trei personaje *secundare,* punctate sau scindate de intermezzo-ul textual al lui Mrs. Jarrett care întrerupe fluxul conversațional prin scurte digresiuni monologale, cu tentă postapocaliptică. Acestea prilejuiesc abordarea obsesiilor și fricilor sfârșitului de mileniu, dar și o satiră a unei societăți aflate în fața unei iminente autodistrugeri din cauze provocate sau naturale. Acestea sunt catalogate și inventariate în patru mari categorii: pământ, apă, aer, elemente chimice. Aceste intervenții cvasi-narative vin să rupă continuitatea reprezentației, dar și să creeze un decor naturalist cu influențe S.F.

> *„MRS J: Four hundred thousand tons of rock paid for by senior executives split off the hillside to smash through the roofs, each fragment onto the designated child's head. Villages were buried and new communities of survivors underground developed skills of feeding off the dead where possible and communicating with taps and groans. Instant celebrities rose on ropes to the light of flashes. Time passed. Rats were eaten by those who still had digestive systems, and mushrooms were traded for urine. Babies were born and quickly became blind. Same groups lost their sexuality while others developed a new morality of constant fucking with any proximate body. A young woman crawling from one society on the other became wedged, only her head reaching her new companions..."*[5]

Fluxul replicilor mizează pe un contrapunct ce se consumă atât la nivel structural, cât și la nivelul imaginarului: pe de o parte, se regăsesc frânturi lipsite de sens ce proiectează panorama largă a discuțiilor rutinarde, pe de altă parte, bucățile narative rupte din lumea verniculară a unei specii cvasi-umanoide ce reconsideră contextele sociale specifice noii lumi. Cuvintele nu se lasă contaminate de sens; ele fac parte dintr-un context doar la nivel superficial, așa cum imposibilitatea comunicării specifică acestui text redau absurdul social specific *Cântăreței chele* de E. Ionesco. Cititorul intuiește cadrul general de redare a acestor frânturi discursive, a acestor pasaje rupte dintr-un discurs mai amplu subsumat limbajului de lemn, fără să-i înțeagă, în schimb, finalitatea. Personajele vorbesc, fără a comunica, de fapt; astfel, nu putem vorbi de o concretețe ori de o evoluție psihologică, ci doar de o suită de umbre discursive lipsite de atribute personale. Singurele aspecte definitorii pentru personajele prezente în acest text sunt apartenența lingvistică la o anumită pătură socială, nicidecum la un anumit mod de a privi și, mai ales, de a gândi lumea în care se află:

> *„SALLY: corner shop*
> *LENA: don't like the*
> *VI: mini Tesco*
> *SALLY: the old grocer*
> *VI: I'd do a shop for seventeen shillings*

[5] Toate citatele preluate din textul *Escaped Alone* provin din ediția Caryl Churchill, *Escaped Alone*, Nick Hern Books, London, January 2016.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

LENA: so what's that in
MRS J: fifteen's seventy five p
VI: but we earned nothing too
SALLY: so who does the shopping if you can't go out?
LENA: I do go"

Multe dintre premisele acestui text se regăsesc și în *Far Away*: aversiunea pentru animale (chiar și cele domestice) care devin simboluri ale agresiunii exteriorului, ale răului natural, aducătoare de calamități și ghinion, tentele grotești aplicate atât personajelor, cât și situațiilor ce iau o turnură deseori absurdă, capriciile unei naturi distructive care-și nimicește locuitorii prin tot felul de catastrofe mai mult sau mai puțin reale. De altfel, spre deosebire de textul precedent, această piesă lasă, uneori, impresia unei psihoze generalizate. Conflictul construit asemenea unui *huis clos* ce nu se raportează la exterior decât printr-un fel de didascalii narative sugerează o pandemie halucinantă autoimpusă. Personajele pot fi privite ca niște *parce* pesimiste ale unei lumi ce este pe cale să se nască. Totul se consumă la nivelul prezumției, viitorul este relativ, fiind adus în discuție la un nivel superficial. Evenimentele se prezintă ca și cum s-ar fi întâmplat deja, deși consecințele unei lumi atât de animalice, precum o redau replicile lui Mrs. Jarrett, nu par să le fi atins pe cele patru protagoniste. Restul este doar o destructurare lingvistică, un joc formal de cuvinte de un ludic morbid sau de o morbidețe ludică ce atacă în mod repetat clișeele situații comunicaționale pe cât de banale, pe atât de degenerate în absurdul pe care-l invocă.

Textele dramatice ale lui Caryl Churchill nu *distrug* doar mecanismele limbajului, ci și convențiile teatralității, în special, funcția recuperatorie și catartică a teatrului. Personajele ce populează textele dramaturgului britanic nu reușesc să se salveze nici prin sacrificiu, nici prin evoluție, ci rămân prinse în capcanele discursive ale unui absurd social mutilant.

BIBLIOGRAPHY

1. Churchill, Caryl, *Escaped Alone*, Nick Hern Books, London, January 2016;
2. Churchill, Caryl, *Far Away*. Traduit de l'anglais par Marie Hélène Estienne, Actes Sud Papiers, Paris, Janvier, 2002;

3. Angel-Perez, E., « La contrainte comme artifice sur la scène anglaise contemporaine : Tom Stoppard, Martin Crimp, et Caryl Churchill », *Sillages critiques*, octobre 2009;
4. Pasquet, Laetitia, « L'humour dans le théâtre anglais contemporain : pour une éthique de la poétique », *Humoresque*, no. 36 (automne 2012);
5. Reggiani, Christell, *La rhétorique de l'invention de Raymond Roussel à l'OuLiPo*, Thèse de doctorat, tir. Georges Molignier, Université Paris 4, 1997.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THIS SMALL PLACE BY GRAHAM SWIFT: AN EXAMPLE OF SIGMUND FREUD'S UNCANNY

Irina Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center/ University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract:The purpose of this paper is to examine Graham Swift's poem "This Small Place" from the perspective of Sigmund Freud's theory of the uncanny. According to Freud, the feeling of something uncanny comes from a subconscious memory of a past experience. The world that is getting smaller in Swift's poem can refer to something which at first is unfamiliar. "The world is big enough" suggests a place where we can easily be frightened and lost and which later, as Freud's theory claims, is restrained, and becomes familiar: "this small place, close to hand". The feeling of uncanniness comes from situations when something is repeated. Swift's poem can be interpreted as claiming that both our perspective on the whole world, and our attitude towards life in general, are shaped by our first years of life and how we have been raised. What happens in our childhood years has later effects on our psychology. How does the use of the uncanny relate to the use of experimentalism and innovation in contemporary poetry?

Keywords: psychoanalysis, lyricism, familiar, Postmodernism, poetry

The term uncanny refers to the feeling we get when we see something we had long forgotten and no longer recognize. What we experience as unfamiliar, according to Freud, is in fact a memory that has been forgotten and that we preserve in our unconscious:

> For Freud, the uncanny is thus precisely a belated revelation of something the mind has kept a secret from itself: the "secret and hidden" (1919a, p. 224) is somehow familiar (we have experienced it before in some form) and so it is *heimlich*; but because it has come to light unexpectedly (and in some deferred way) it also has the quality of the *unheimlich*. (Barnaby 2015: 985)

Thus, we can experience what we no longer recognize in a new form, which we interpret as a fresh experience. This is reminiscent of defamiliarization, which Viktor Shklovsky of the Formalist school describes as an every-day occurence experienced from a fresh perspective.

In Graham Swift's poem, *This Small Place*, the sudden transformation that is suggested in the first two lines: "The world is big enough,/ Though getting smaller, they say" (Swift 2009) brings to mind Freud's concept of the uncanny. These two lines suggest that our perspective is narrowing, in that we refocus from the large perspective to a specific, detailed point. By doing this, we move from unfamiliar to familiar, from the large world where we feel lost to a familiar ground, where we feel at home in familiar surroundings: "this small place, close to hand" (Swift 2009). This whole process seems in line with Freud's idea that something unfamiliar can, after

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

careful analysis, prove to be a very familiar situation, if we find it in memory. When he refers to "This place of small talk and whispers and memories/ And small mercies and blessings,/ And small comfort, true enough, sometimes," Swift (2009) suggests a place that reminds the reader of a warm home: familiar surroundings where anyone might feel at ease. The atmosphere suggested is one of familiarity, not of the unknown, as was the one suggested by the image of the big enough world in the beginning of the poem. Freud also suggests the opposition between unfamiliar and familiar, and the gradual change from the former to the latter through remembrance: "It may be true that the uncanny is nothing else than a hidden, familiar thing that has undergone repression and then emerged from it, and that everything that is uncanny fulfills this condition." (Freud 1919: 15) The title of Swift's poem suggests the expression: "What a small world," which we utter when, after many years of not keeping in touch, we recognize someone we knew long ago. Such situations also bring to mind the uncanny: at first, the respective person is someone we do not know, but when they ask if we remember them, suddenly a memory is sparked and we remember. The small world could be connected with the home, as in the example below of the uncanny in a dream, when something else is associated with a particular place or situation:

> *A patient dreamed about the name of an author, Thomas B. Costain, which he believed at first to be a fictitious dream concoction. In fact, all his initial associations dealt with this dream inclusion as if it had no connection to reality. When he later Googled the name, he was surprised to uncannily discover that the "fictitious" name was in fact the real name of a moderately well-known author. His subsequent discovery—that one of the author's books,* The Silver Chalice, *"re-minded" him of silver paper chalices that his father used to make for him as a child—jolted him further. This revived repression of not only the author's name, but also of its significant connection to repressed genetic memories, filled him with a sense of awe, as though he had suddenly been awakened from a hypnotic spell. (Mahon 2012: 713)*

Observing the reflections on the small place of memories, the world that is big enough, we immediately draw a connection with the cosy atmosphere of a home, where what we find is enough for us. We find ourselves in a familiar world, in a familiar universe, where we have everything we need. The parallel creates ambiguity between the world that is big enough and the personal universe of anyone's home, and functions according to Jentsch's concept of story telling:

> […] one of the most successful devices for easily creating uncanny effects is to leave the reader in uncertainty whether a particular figure in the story is a human being or an automaton, and to do it in such a way that his attention is not focused directly upon his uncertainty, so that he may not be led to go into the matter and clear it up immediately. (Jentsch 1906: 13).

In a similar way, in this poem, Swift plays with the automatic associations of any reader between world and home, between external reality and personal world, between a large world and a small, private, personal space that is cosy enough to call home. We could think of explorers from the past, for instance of Columbus, and of the colonizers. We could also think of the way any human being grows up and discovers the world, moving from the closed universe of the home, of the

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

family, towards the larger context, discovering other places or persons which are not always kind-hearted, other situations where they are not treated well.

In *Virginia Woolf and Graham Swift: The Lyrical Novel* (2014), I noted similarities between Virginia Woolf's and Graham Swift's work in their use of moments of vision. In reading the poem *This Small Place* by Graham Swift, we must look at the moments of vision from a different perspective. In these moments of vision both Woolf and Swift refer to elements which bring to mind the uncanny.

In *A Letter to a Young Poet*, Woolf states the following:

> […] let your rhythmical sense wind itself in and out among men and women, omnibuses, sparrows — whatever come along the street — until it has strung them together in one harmonious whole. That perhaps is your task — to find the relation between things that seem incompatible yet have a mysterious affinity, to absorb every experience that comes your way fearlessly and saturate it completely so that your poem is a whole, not a fragment; to re-think human life into poetry and so give us tragedy again and comedy by means of characters not spun out at length in the novelist's way, but condensed and synthesized in the poet's way-that is what we look to you to do now. (Woolf 1942)

In my 2014 book,*Virginia Woolf and Graham Swift: The Lyrical Novel*, I explained that Woolf was referring to moments of vision, judging by her description of how disparate elements may be drawn together into a coherent whole. Re-reading the fragment from the perspective of the theory of the uncanny, the phrase "to find the relation between things that seem incompatible yet have a mysterious affinity" (Woolf 1942), brings to mind the associations triggered by forgotten memory in the experience of something as unfamiliar. The "mysterious affinity" comes from the process of repression. We also often have associations with things we cannot initially remember, as we have seen in the example of the dream presented by Mahon (2012: 713). In my 2014 book, I interpreted the moments of vision as just one of the features which Woolf and Swift adopted from the Romantic poets. The role of the artist is the same as that of the romantic poet: to offer the world a new vision of reality. This role finds its parallel in the experience of the uncanny. We could say that the new vision of reality brought about by poetic experiences is created both through moments of being and through the experience of the uncanny. However, it seems that moments of vision also contain some elements of the uncanny, as suggested by "the mysterious affinity" and the associations "between things that seem incompatible" (Woolf 1942). When moments of being make reality look fresh, and we see it from a new perspective, we could also reflect on the uncanny. Perhaps we find something new in these moments, yet if we search our memories and associations, we might realize that what we see as surprising is, in fact, surprisingly familiar.

Swift also offers us his own moments of vision, which are similar to Woolf's. Graham Swift, like Virginia Woolf in *Moments of Being: Autobiographical Writings*, has a series of autobiographic writings in which he connects his memories to the way he understands writing. Swift explains the way he views novel writing in *Making an Elephant: Writing from Within*, a collection of non-fiction writing and interviews. In *Sketch of the Past*, Woolf remembers moments in her childhood at St Yves. In *Making an Elephant*, Swift remembers the event of an inoculation, which he compares to fiction. Swift claims that "Fiction is also a kind of inoculation, a vaccine, preserving us from such plagues as reality can breed." (Swift 2009: 11). In *Sketch of the Past*, Woolf talks about moments of being and moments of non-being. Moments of being are

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

very special for the person experiencing them, while moments of non-being are routine incidents. Woolf believes that there is some pattern hidden behind daily life. Swift also believes that "fiction – storytelling – is a magical thing." (Swift 2009: 11). Moments of being make a story special. Swift invites us to recall "being under a story's 'spell'" (Swift 2009: 12), claiming that "the power of a good story is a primitive, irreducible mystery that answers to some need deep in human nature" (Swift 2009: 12). Like Woolf, Swift suggests that there are special moments in fiction which appeal to readers. Readers may experience certain stories as "magic" or as special. What Woolf calls "moments of being" are experienced intensely. For Swift, stories can express a hidden truth, a revelation:

> The real magic (if that expression is legitimate) of fiction goes much deeper than a few sprinklings of hocus-pocus, but we know when it's there and we feel its tingle in the spine. There can even be something magical about the perfectly judged and timed revelation on the page of an unanswerable truth we already inwardly acknowledge. In good fiction, without any trickery, truth and magic aren't incompatible at all. (Swift 2009:13)

According to Swift, therefore, stories draw attention to moments of vision. Readers experience moments of vision while reading a novel. Behind the magic of moments of vision in Woolf and Swift there are associations and repressed memories of the uncanny. What we experience as unique could be something familiar which we experience with great intensity since we subconsciously associate it with a forgotten wish. Special and magic moments trouble us since we do not recognize them consciously, but unconsciously there is something we associate with the present incident. What we experience as special and magic is something we have experienced a long time ago in another form. We could draw a parallel with dreams, where what we dream about is a disguised experience. If we wish to interpret the dream, we need to make associations and see what the images in the dream actually stand for.

The line in the poem *This Small Place*"We've come back, only half meaning to" (Swift 2009) suggests a process of introspection and of associations. The coming back, by "only half meaning to" suggests the process of repression in the experience of the uncanny. The familiar, disguised as unfamiliar, strikes us as a magical, extraordinary experience. We remember, as we make associations. Perhaps we have not consciously wished to remember something, yet our minds take us there.

It is worth considering Graham Swift's style of poetry in relation to his prose. In his novels, he combines narrative mode with lyrical mode; he does the same in this poem. The poem sounds like prose, yet it uses the symbols and figurative language associated with poetry. Woolf also combines lyricism with narrative. Similarities with Swift's poem come from the association of place with lyricism. In Drobot (2014), place is associated with lyricism, and is interpreted as being a pretext for it. Places in Woolf's novels almost always have lyrical value. In some of her novels, Woolf quotes lines from certain poems as part of the narrative. Such insertions of verse (instances of the lyrical mode) into prose (narrative mode) serve to highlight lyricism. Place is composed not only of the physical location, but also of a certain atmosphere. In *Mrs. Dalloway*, two lines from *Cymbeline* are found in the lyrical monologues of both Clarissa and Septimus: "Fear no more the heat o' the sun/ Nor the furious winter's rages."These lines appear when Clarissa or Septimus thinks about death. Sometimes they are quoted directly, sometimes they are only alluded to. In Swift, there are lyrical scenes which work in parallel with other literary

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

works, with respect to their lyrical atmosphere. In Unwin, the parallels with other literary texts are made explicit. Characters are aware of the parallels and mention them directly in the story's presentation. In this respect, such intertextual references are instances of metafiction. The lyrical atmosphere is created for the reader, who will apply the poetic part of the previous writings and include them in her building of the lyrical atmosphere in Swift's novels. Something else happens in the creating of lyrical atmosphere. Characters must sympathize with other characters in order to identify with them. The reader does the same and also applies the gridoffered by texts from past literature to understand the connection between the scenes in previous writings and the atmosphere in Swift. The lyrical atmosphere in the scenes in Swift's writings will become clearer to the reader. Intertextual references, as well as mixture of lyrical and narrative mode, are features associated with Postmodernism. At the same time, the parallels with other texts can be interpreted as associations in the experience of the uncanny. The associative process here is made clearer, however. The parallels between texts are clear, as we have all read Shakespeare. In Swift's poem we can only speculate; yet, we can easily recognize the process followed by memory in the experience of the uncanny.

Graham Swift uses the uncanny as a feature of what we call moments of vision. He uses the process of associations clearly, as we can see in his prose, and less directly in his poem *This Small Place*.

BIBLIOGRAPHY

Barnaby, Andrew. "After The Event": Freud's Uncanny And The Anxiety Of Origins, *The Psychoanalytic Quarterly, 2015, Volume LXXXIV, Number 4.*

Drobot, Irina-Ana. *Virginia Woolf and Graham Swift: The Lyrical Novel*, Cluj-Napoca, Argonaut Publishing House, 2014.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Website: *web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf*, First published in *Imago*, Bd. V., 1919; reprinted in *Sammlung*, Fünfte Folge. [Translated by Alix Strachey.]

Jentsch, E. (1906). On the psychology of the uncanny, trans. R. Sellars. *Angelaki*, 2:7-16, 1996.

Mahon, Eugene J. The Uncanny in a Dream, *The Psychoanalytic Quarterly, 2012, Volume LXXXI, Number 3.*

Swift, Graham. *Making an Elephant: Writing from Within*, Picador, 2009.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE THEME OF RECOGNITION IN T. S. ELIOT'S POEMS 'ANIMULA' AND 'MARINA'

Anca Popescu

Assist., PhD, University of Bucharest

Abstract: "Animula" and "Marina" develop poetical expressions of the soul's true identity and personal recognition in relationship to God and the world. The awareness of one's image and achievement or loss of likeness are fundamental elements of identity. The poems draw inspiration from classical literature (Emperor Hadrian's "Historia Augusta" and Shakespeare's play "Pericles, King of Tyre", respectively) which sets the question of identity in a certain universal axiological and ontological context.

Keywords: Logos, image, reversed perspective technique, "reversed" time, recognition

"Animula" and "Marina" belong to the series of the five Ariel Poems written after T. S. Eliot's conversion in 1927. These five poems of the series are centered upon the Incarnation of the Logos and its consequences at an individual and universal level.

"Animula", offers the reader an exquisite analysis of the human soul and its changes caused by time. Its source of inspiration is a certain poem, possibly written by Emperor Hadrian, according to the *Historia Augusta*, immediately before his death, in which he was addressing his soul: *"Animula, vagula, blandula"*. It is a guest of the body, bare and colourless, bound to give up the old distractions.

Eliot is looking for the soul's true identity beyond the artificial layers of social habits and age that obscure its genuineness. With his refined style we are already used to, he presents the antithetic condition of man's progress into maturity. *Animula*, in Latin, or 'small soul', implies two meanings in Eliot's poem. On the one hand, it is the child's soul advancing into maturity, and on the other hand it refers to what it becomes in time. Unfortunately, the result of time formation does not make it great.

The first line challenges the reader with the wish to know what is the "simple soul" issued from God's hand and how should it be kept untarnished by its passage through this life. We can only notice what happens to it. Eliot's artistic description touches its most important moments. At the moment of its creation, the pure soul is thrown into this world, a flat world of contradiction and antithesis. The antonyms *light* // *dark*, *chilly* // *warm*, *dry* // *damp*, suggest all the other antonyms in the dictionary that belong to it, and all the verses we have read in Eliot's book of poetry. What happens to this innocent soul at the beginning of its contact with this world will remain constant in every occurrence, but with an increasing effect: moving *between*, again, as in "Ash-Wednesday." The basic vocabulary of childhood changes into metonymy.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Unfortunately, it is not a matter of preserved innocence, but of immature interminable clinging to superfluous things. The toys of a child are his world, but later, the world becomes others' toy. The verbs *rise* and *fall* suffer the same transformation, from basic to figurative meaning at once, evincing their polysemy. The child rejoices permanently in the mixture of the real with the imaginary, which Eliot calls confusion in the adult world. Inoffensive in childhood, as it is provisional, and stimulating imagination and creativity, this confusion becomes dangerous at maturity, a permanent manner of life producing empty forms of the mind and a false refuge into an unreal world. Advancing in knowledge implies a permanent contact with reality. As Eliot puts it (lines 17, 18), the individual takes refuge in the impersonal, erases any trace of genuine identity and hurts his fellow creature with this falsity. The repetition of the verbs 'perplexes' and 'offends' rewritten in the reverse order in the next line demonstrates the growing estrangement of the soul from someone alike and from himself. Thus, to create an illusion or an uncertainty for the others, in other words, to deceive, represents an existential offence and a diminishment of personhood. The modal verb 'may' has the meaning of possibility or probability in this context, not of permission. To control according to one's desires reduces the self-centered soul to a life ending with an implosion, like that in "The Hollow Men." This self-centeredness dries up the soul of her reason, and misshapes it to indecisiveness, infirmity, meanness, narrowness, weakness and stagnancy (lines 25 -26).

The poet does not deny the ego, he rejects egotism, which is the result of overwhelming passions, mainly that of the wish to detain the power over the Other, as well as control. His theory, a Christian *theoria*, or the Greek sense of contemplation, as the source and the result of a justified life, is that if man cleanses his soul and controls his passions, he will be capable of right action and will develop as a rational person. The individual needs to become a person, and the person is sacrificial.

The aesthetic text, or poetry, grows out of the beauty of the mind and the clarity of human comprehension. Any lie is an exit into the dry land of illusion. This rejection of reality maintains self-consciousness in a state of dullness. The human being does not want to leave aside personal pastimes and routine that help minimize the real problems of existence. Man moves in a circle of duplicity and deception. He endows tea parties or playing cards, or other social activities with an absolute satisfaction which none of them could produce as an equivalent to the capacity of the soul to grow in knowledge and illumination for which it was structurally conceived.

The soul was created for endless comprehension, here and eternally. Man, made in the image of God, was created eternal from the beginning. He was not created to die. His soul was meant to feed on the gifts of the Holy Spirit and his body on the spiritual gifts of his eternal soul. In this inseparable unity, soul and body were immortal. This was man's structural capacity and according to its initial existential definition he was made to look upwards and progress infinitely in God's communion. This was, in Eliot's terms, "the soul issued from the hand of God." After the break that occurred between man and God, initiated by man's distrust in the Word of his Creator, the soul did no longer feed on God, but turned toward his body. The body did not feed on the spiritual gifts of the soul any more, but turned towards the earth, and there he found death, because the illimitable, immortal soul cannot feed on the limited. This is the Fall, and in short, the general meaning of the poem, particularly in lines 20 to 30. And this is how passions appeared in man's being. Every passion is a parasite of a virtue, with a changed sense. Love is turned into debauchery, thirst for knowledge into greed for earthly things, the need to control oneself in the desire to control others, freedom and power of the will to tend and look up for the

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

spiritual things into the weakness of looking for any immediate satisfaction. All these consume and tire the soul and drain the mind beyond recognition. As Eliot puts it, man becomes a shadow and a specter of his own illusions and dimness, and his words, written or spoken, reflect his state. The papers left in disorder in a "dusty room" are reminiscent of a similar remark in an earlier poem, "The Waste Land," where men were associated with "bits of paper" linked with the conjunction 'and'. Actually, this conjunction implied a deeper sense of equivalence. And the "dusty room" in this poem may be interpreted as a metonymy of his body. The paradoxical state of man is that though he turns towards the exterior to look for satisfaction, he becomes even more self-centered. Structurally, he cannot find satisfaction in himself, nor can he be filled with the empty forms of his egocentricity. Everything that is not real can neither feed, nor fill him. Therefore, having lost his centre, he turns inescapably round his empty forms produced by an empty ego.

He is not autonomous, though free, therefore God came to find him. The Lord came down on earth to feed him with His own Body and Blood, and whoever understands and accepts His offered Gift will be filled and receive the real centre of his/her existence and thus will be recovered, or redeemed, as Eliot says. So, man cannot find the capacity to be saved within himself. He is forever wandering towards the exterior in this fallen state, because his structure has always been connected to God. And, as a wanderer in a scattered world of false concerns, he is afraid to turn to his Creator. He is still hiding himself like Adam in Paradise after his distrust in the living God, his Maker. Man chooses to go astray on and on up to the end of his temporal limit, and at the end of it, as the poet says, he lives for the first time after the last Communion, in the silence of God, after the noise he has made a whole life, unwilling to hear the Voice that called him constantly to reality, (line 31). The state of humanity is resumed in the last six lines of the poem as finding itself at the last moment, in the imminent danger of death, ready to be killed by its own passions, if it has not already fallen to pieces. Metonymical proper names transfer the general situation of mankind to particular individuals.

The poem describes not only the growth of a child into maturity in this world, but also the history of humanity from its first coming to existence, according to the Scriptural conception, up to the present time, the world itself. The Gift of the Communion offered and avoided (lines 27, 29), accepted by some in the end (line 31), reestablishes the former structural order in the human being, making possible the way back from death to life. In "The Journey of the Magi" the wise men traveled back, but not to their former homes. The one who tells his story says that they returned to "these Kingdoms," not to *their* Kingdoms. There was no way back for those who followed the star and saw the Light of salvation. It was the way back to their right order of existence, God-centered, a death into life. Thus, this poem, "Animula", as a final echo of "Ash-Wednesday," ends with the invocation of the Holy Lady to intercede to God to save the man at the end of this life.

Some commentators (see G. Smith, *T.S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*) perceive "Animula" as one of the most pessimistic poems in the series. In the light of our approach above, we consider it not as pessimistic, but rather as one of the most realistic analyses of the human soul from an anthropological point of view.

Once again we find the theme of recognition, or the effect of the opposite, in the next poem in the Ariel series, "Marina." The subject is inspired by Shakespeare's play *Pericles, King of Tyre*. Pericles lost his daughter when she was a little child and found her again after a long time and many misfortunes (V. 1). Seneca's Latin motto from *Hercules Farens*, "*What is this place, this country, this part of the world*" (1138), offers the background of Eliot's poetic

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

development. However, the protagonist of the poem has not reached the land. He is still cut adrift on the sea in his timber ship and has no sight of solid land, only signs of approaching.

The details of the Shakespearean story enhance their significance though the poem could be read on their own, as well. There are two levels of significance, as we are already accustomed to while reading Eliot's poetry. We shall trace the first meaning founded on the moral of the play and its interesting particulars, and then try to discern the interwoven pattern of the second.

Several symbolic elements gathered together in the first three lines recall contexts and messages from other poems they carry up with them, which are now connected in one sentence, interrogative or exclamatory. It lacks the graphic question or exclamation mark at the end of it, yet not the tone. They may be both at once. The first line makes up a syntactic parallelism with the motto, which ends in a question mark; therefore we may tend to consider it a question in virtue of the reflection between the two sentences, one in Latin, the other in English, and of our inclination for harmony and rhythm. We tend to believe that the first sentence of the poem, much more developed than the motto, is a question mark. Nevertheless, the discreet absence of the punctuation mark suggests a second reading and another possibility of interpretation. In the case of a question, the poetic traveler is taken by surprise by the unknown landscape and the unlimited horizon of the seas and may feel lost in space. A sense of indefinite fear and uncertainty accompany the question, and most of all, a lack of answer. It may as well be the reason for the absence of the question mark. The traveler does not want to hear his lonely voice taken by the wind. On the other hand, the tone may be that of an exclamation, which implies the recognition of familiar images, and a second voyage. This voyage recalls another, which is not identical with this one. It only bears a resemblance. Its images recollect other mirroring images. They return with heavy significance. Thus Eliot's symbols come back, the sea and the shore from the end of "The Waste Land", this time in the plural, the grey rocks which were blue in the desert garden of "Ash-Wednesday," the water, lacking in the previously mentioned poem, and issuing like a stream among the rocks in the desert of the soul in the latter. This time it surrounds the voyager as the only reality, the way of the sailor. Its limitless horizon and depth point allusively to the death of the Phoenician sailor in "The Waste Land." Yet, the reason for this travel is different. The pine scent brings to mind the yew trees on the graves yet, we know, they bear the significance of perpetual life beyond death. Both the pine and the song of the wood-thrush signal life and the proximity of the land, or the promise of their memory.

There follows a long sentence made up of four sentences, like four apophthegms, grouped together in the middle of the page, each line separated by one word, 'death', written with capital letter. This forms a line made up of one word, four times the same. As a result, these so-called apophthegms are written at a certain distance from one another, and thus they are well emphasized, both graphically and semantically. They give expression to universal truths and they can be easily understood as such. Nevertheless, they have a source of inspiration in Shakespeare's play, and we shall read them one by one in light of that.

The first one (5), containing a strong metaphor of those who instigate to revenge and murder, throws a backward reflection to a polysemantic line in "The Waste Land." A certain Stetson recognized by the speaker of the poem in the multitude of dying people crossing LondonBridge, was warned about the corpse he had buried in his garden, or in his conscience, that the Dog might dig it out. The corpse could be of someone whom Stetson killed physically or morally and his deed could not stay hidden for long, for either it would resurrect or was to be dug out by the Dog. That corpse could be Stetson's, as well, and actually, he was already dead when he was noticed. Any kind of crime, including murder that someone commits against his fellow

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

creature, means the perpetrator's and the instigator's own death. This is the first sentence in our poem. Pericles and his daughter, Marina, were in danger of being killed, both physically and morally. Pericles was forced to travel a long time on the seas in order to flee away from king Antioch's revenge. This one died in a fire sent upon him from heaven. The same happened with King Cleon and his wife Dionyza, who decided Marina's death. They were killed by fire by their own people. Shakespeare wrote a moral play founded on Christian principles which suits and sustains Eliot's conception of the poem. The second sentence envisages the death of those in search for earthly glory. The reason for which queen Dionyza wanted to kill Marina was an apparent loss of admiration on behalf of her people for her own daughter. Marina drew everybody's attention in the most natural way and her daughter lived in her shadow. Pride, envy, vain glory meant the queen's death before her actual death. The self-contentment of the third "maxim" characterizes all the negative characters in Shakespeare's play, after they have inflicted their revengeful thoughts upon Marina and her father. They were pleased with the outcome of their crimes and the only fear they had was only that of not being discovered. They had not the slightest awakening of conscience which could make them capable of regret and have the chance of forgiveness. Again, this self-contentment means death before death. The fourth "maxim" hintsto the incestuous relationship between king Antioch and his daughter, who was punished by the heavenly justice by fire. The sentence extends to all those who let themselves driven by animal passions.

All these four apophthegms are sentences, both in the archaic sense of the word, as sayings, poetical axioms, and in that of judgment or condemnation to death. The real crisis of the human being, a self-condemnation to death by avenge or carnal passions, devoid the human being of its life substance and reduce it to an empty shell. It is consumed by an inner fire, yet not the purifying one, which illumines and saves. It is the fire that endlessly burns inside the mortal body and the immortal soul in the hell of passions. These are the main consuming passions that mortals "suffer," as Eliot says, considering them as a sickness of soul and body and a death while still alive. This "suffering" is also met in Dante's *Inferno*, in Augustine's *Confessions* and many of the writings of the Holy Fathers of the Church. Eliot's spiritual conception as a newly convert is not yet new in his poems. He had always been aware of the devastating effects of spiritual illness and of the draught it causes inside oneself, and outside, against the other. "Gerontion" and "The Waste Land" are the most significant among them in this respect. Unsubstantial human beings, like papers blown by the wind in "The Waste Land," inconsistent, consumed by sin, wrath, revenge or debauchery, these four (or eight) lines of the poem allusive of Shakespeare's characters present man's fallen nature, a man who does not want to rise again. His sentences are rather warnings, and all the rest of the grammatical sentence contains an analysis of death's consequences suffered by people still slogging through existence until the final moment of their becoming dust or cinders of their own fire. "Unsubstantial" means "unreal", another of Eliot's favourite words for death. The mechanism of death manifests as a decomposition of human integrity. It has no substance of its own. While life is substantial, the absence of it leaves behind bare forms of death. "Illusions" is another name for them, often used or suggested by Eliot. Unsubstantial death creeps in man's bones by his deeds, and though unsubstantial, it is devastating all the more. It is important for the understanding of Eliot's conception of death and life to make a few remarks on such matters. Divine substance is a characteristic of God, different from the human substance, or that of all creation. As God is One according to His eternal divine substance, and three in Hypostases, or Persons, so man was made of human, created substance, different from God's, in two human creatures. And these humans shared one essence or nature or

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

substance, which was not divided as it is now. As God is One, so man was one. As the biblical text tells us, God made *the man*, a man and a woman (not androgynous). Division in man's nature was the consequence of death after the Fall. It is hard to understand and impossible to imagine what was this unity of substance like. In the same way it is hard to comprehend by our limited reason today the paradox of One God in three Persons. It belongs to the super-reason of God and was revealed by the Incarnation of the Logos in as much as we can receive it. I say receive, not understand. This deep mystery can only be revealed and experienced. The mystery of eternal life, for us mortals today, can only be revealed and experienced.

Therefore, the diminishing in substance, which man experience by death, means actually a diminishment of life. Death is as foreign to life as it was for the nature of man before the Fall. The first man did not understand death while he lived in Paradise. He had only to trust God when He told him not to eat from the fruit of the mixture of good and evil, the fruit of confusion, for he would die. Yet, the man, full of the eternal energies of life, did not understand death by his own mind. He had to obey. Now, we have the experience of death every day, we can see it in others and in ourselves. We witness how "naturally" biological life dissolves. This dissolution of life and of its substance means death. We can now have the experience of eternal life by grace and trust in God, Who gives us His own Body and Blood to feed and save our dying selves. This is the word in Eliot's poem, too: dissolution. The dying man experiences it and becomes unsubstantial. The poet refers mostly to those four categories of people mentioned above, who refuse truth and life and relationship to the other and choose their own passions up to the end in total darkness of the spirit. They are reduced to utmost insubstantiality by the wind, or the metaphoric breath of life of the symbolic pine, or by the song of the wood-thrush in the fog. These are signs of life which cannot be seen, but heard, smelt, felt. They may not be discerned in the mist of the mind, yet the grace that makes them heard and felt in the wind dissolves instantly, those who made themselves shelters of death. This line may have two readings, and they are simultaneous, due to the absence of a comma after the noun 'fog' (15). The grace dissolves the fog, too.

First, this dissolution alters their face. The fog is here thicker, there diminished; it spreads away and may come again, as the blurred thoughts that come and go. The song of the bird, unmistakable, clear, unfading, the conquering sound of life penetrates through haze and confusion.

a. The "reversed perspective" technique

Face and arm, vision and action, contemplation and achievement, are characterized by opposing degrees of comparison, not just the positive adjective. They suggest the continuous change of obscurity into clarity, along with the apparition and dissolution of the fog that lets images be seen worse or better. We can notice that the degrees are increasing in both successive lines, from inferiority to superiority (17, 18). As a metaphor, the mist of the mind obscures the sight of the eyes and its dissipation illumines it. Thus, in our eyes, the image of a person may be dimmer or clearer (*ibid.*) The synecdoche appears frequently in these lines and the subsequent, followed by metaphor.

The face is the most important part of the body in painting, mostly in iconography. Poetry refers to it as to a human presence; it makes the difference between man and other symbolic or metaphoric objects. A face represents individuality, a character. In this poetry it comes out of the mist. We can easily recognize the face, though barely mentioned here: it is Marina, the Shakespearean character that gives the title of the poem. The 'aphorisms' were about people mentioned with the pronoun 'those', marking a spiritual distance. Their faces could not be seen

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

through the fog of their passions, and actually they were dead. A face belongs to someone alive. "Those" were unrecognizable, lost in the mass, at an immeasurable spiritual distance either from the speaker and from God, and also from themselves. The face comes closer and clearer. It is a spiritual approach, too. In Byzantine iconography icon painters use a special technique called the reverse perspective. Unlike any other picture which respects the rule of representing objects in the distance smaller than those in the foreground, a Byzantine icon is painted the other way round. The perspective lines run towards us, they meet in front of the viewer. Perspective is here, not in the distance.

Eliot may or may not have been interested in Byzantine iconography, or in its rules of painting, yet he does the same in poetry. It is possible that he found this technique by intuition, due to his Christian thinking, out of which this painting method issued. The perspective comes close to the reader, in space and time, in front of our eyes. He discovered and used, among his inventions of modernist poetry, a Christian spiritual rule, the conception set at the basis of Byzantine iconography, that of the *reversed perspective*. The painted figures come towards us and tend to get out of the frame of the icon. The image encounters the viewer here, in our space and time, not there, not then. Here and now are Eliot's meeting points, too. The past and the future are solved in the real present. The *reversed perspective* is the Christian perspective. All the cultural hints of the past are also brought together, reshaped and remoulded, re-deemed in the present modernist artistic creation; all the symbols which he used in his previous poems are met again in the new one. They are perpetual.

A face means recognition. The face receives a name and the poet leaves his readers to name it. We, too, "recognize" it. The lines of the character, dim at first, become clearer and closer to us, surrounded by all the metaphors and suggestions. Marina comes back alive into this new modernist poem, with a very important role. This time she plays not only the role of a positive exemplary character, as in Shakespeare's play. She is here a symbolic image (Gr. *ikon*), the face of life, the expression of a presence which represents the human being in its fullness, and therefore recognizable as a human being. In icon painting, the representation of a full face meant that the person depicted was fully accomplished in relationship to God and had nothing inside to hide from the face of God or of the viewer. This is the restored person. They usually look right into the eyes of the viewer. In the Renaissance style of the West, this technique does not exist. It uses the natural perspective. Therefore, the reversed perspective brings the restored man to full view, full face, right in front of the viewer or the reader's eyes, in our case. This is the metonymy of the face in Eliot's poetry.[1]

b. The reversed time

The reversed perspective may also be applied in Eliot's conception of time, that is, the redeeming time, which saves the past. We may call it the *reversed time*, which, in Eliot's Christian conception, undoes the wrong and recovers the lost past.

Right deeds restore the power of the arm (line 18). They issue from a redeemed mind. This change consists in a restored relationship with God in which man receives life again and the power to act rightly. This means the pulse in Eliot's poem, the *energya*, the power of life lent to man's arm. God gives man His uncreated energies which flow throughout man's relationship with God like a river of eternal life or like the Lord's Blood in our veins. This is why the poet asks what this pulse in man's arm is, which becomes stronger and stronger. It is not natural to man; it does not lie in his power, or in the natural diminishing force of his arm. It is lent or given.

[1] Of course, Eliot does not tell us if he introduces a face frontally or in profile. It is our psychological experience of the noun 'face' that is represented mentally in its complete form. Metonymy is based on it

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

And *this face*, too, was given to man. According to the history of the poem, we have identified "this face" with Marina's. Yet, we have seen that Marina represents here more than a play character. She is the symbol of a regained person, much looked for and found; a daughter restored to her father. It could be also *my face*. Eliot's first question in the poem is about *this face*. The first, cultural answer, Marina's, is doubled by the second one. The paradigm of a father looking for his daughter and finding her after many hardships and much sacrifice is the same with the Christian paradigmatic reality of the Father looking for His sons and daughters and finding them after much sacrifice. Therefore, it is *my face*, as well, recognized by the heavenly Father and recovered. It is this Paradigm that brought forth Marina and her king-father's, not the other way round. This is the reason for which Eliot's allusive "secondary" background is so powerful. It comes forth by the *reversed perspective* technique laid in the structure of this poem.

This face is given by the heavenly father. The man is created in the image of God, as we have already seen in the Genesis, and on the fundamental gift of this reflection the Lord recognizes His face (*ikon*) in the man he created. But the man is called to attain God's likeness, by free will and the grace of God which sustains his arm and clears his face. Therefore, the Last Judgment consists in God's recognition of His reflection in man, His charity, mainly. This is the meaning of His words addressed to those who did not help their fellows in need: "I do not know you", which means: I do not recognize myself in you. God's sons and daughters resemble Him and He is looking for them, and rejoices at their "finding". Thus, this poem, Marina, like Shakespeare's play, is a parable of a good daughter who kept her virtue unaltered, in spite of all misfortunes and found her father at last and her father found her. Therefore, *this face* is also God's image, less clear in man at first, and clearer the more one attains His likeness. The pulse of eternal life in man's arm and God's likeness (the likeness of His image) are at once "more distant than stars" (line 19), for He is beyond the created *cosmos*, and "nearer than the eye", for He descended into the world and took our flesh, while we bear His image. Like a father who knows his children He knows us. The joy of their recognition and coming together again signifies God and man's joy of restoring their unity. It is God that starts the journey towards the man on the seas of our world to find us. The next line expresses this joy and mystery in whispers and laughter, the descent of our Lord in our mortal condition "between leaves", in our hurried course towards the sleep of death. Nevertheless, here He arrived to meet us. The perfect rhyme, *feet*, *meet*, *heat*, and the imperfect rhyme *sleep*, suggest the harmony and the lasting character of a relationship, while the sleep, an improper and temporal interruption of it. Eliot's and Shakespeare's symbolic sleep is that of which Christ awakened the humanity. In one of the most beautiful Christian chants, we address to Christ saying that He slept a little while and gave life to the dead, and raised again those who had slept for ages. He raised them from "under" sleep, as Eliot writes, where the waters of life descended and met. The human body cracked with heat and frost, that is, with the sequence of seasons and the passing of time, is referred to under the metaphoric image of a sailing vessel. The man confesses that he made it weak, rotten and leaking. Then, once again, Eliot turns to 'form', 'face' and 'life', all three preceded by the adjective 'this', in order to direct our attention to a relevant face, life and form, the meaningful and complete ones. Though we have grown accustomed to the death creeping progressively in our bones, this is not our life or our true destination. The unnatural became falsely natural. The restoration means regaining our true, incorruptible nature, therefore, what is called "my" life is not my *true* life. The speaker wishes to resign it for "this" life, the definite, clear life, distinguishable through the fog over the seas. He equally wishes to change "his" face for 'this' face, the clear, true, undisguised, complete one, the *ikon*, the image of God inside him. And the

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

speech that corresponds to the restored life and his true face will be renewed as well, from the well of the unspoken one. We already identified it. The unspoken speech belongs to the unspoken Word, the Logos incarnate whose speech is still unheard and unspoken. It reminds us of the silence of Christ before Pilate. In recognition, one need not speak. The identity is clear, one's identity or another's, the truth is evident. The Logos remains hidden because it is "not looked for," as Eliot says somewhere else.

Thus, the speaker of the poem would 'resign' his life for 'this' 'awakened' one, his speech for the sight that needs no words, for the eyes that can see, for the hope in the Resurrection which Eliot never "speaks" about, but leads to it constantly; for the "new ships," the restored bodies, the resurrected, incorruptible body of all people.

The moment of recognition represents the moment of the illumination of the eyes that can see clearly. This is the fundament of human relationship, intermediated by the image of God present and common in all of us. The subject of recognition presupposes that of relationship. The last three lines of the poem resume the first one at the beginning, with a slight change and, actually, they resume and echo the motto. We would change the metonymic nouns in lines 1 and 33-34 into their symbolic synonyms to make their significance explicit: What waters, and lands, and islands one can see coming towards our bodies-vessels made of timber?

We can see now that the waters may be those that meet, the ways of the sailor, the waters of the restored life, of restored relationships, of a regained condition of unfailing faith. The land and the islands in the middle of the waters, in the middle of the ways of life, represent the stability of granite rocks for each one, and, as we know, the Rock is Christ. So, He comes towards our timber boat. Now, we recognize the *ways*, the *land* and the *sound* of the Voice of the Bird singing in the first line of the poem as a call through the fog over the dangerous seas of the world. And while recognizing the spiritual landscape of our restored life, we can recognize the sound of the voice of our Father calling our soul "My daughter".

BIBLIOGRAPHY

Eliot. T., S., *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, London, 1999
Eliot, T. S. *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, London, 1920
Berkeley, George, *Philosophical Works*, CambridgeUniversity Press, 2009
D'Aquino, Toma, *Summa theologica*, Coyote Canyon Press, 2010
Derrida, Jaques, *Writing and Difference*, Routledge, London, 2001
Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Humanitas, Bucureşti, 1995
Ouspensky, L.; Lossky, V., *The Meaning of Icons*, St. Vladimir's Seminary Press, New York, 1999
Wittgenstein, Ludvig, *Cercetări filozofice*, Humanitas, Bucureşti, 2004

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

CONFIGURATIONS OF MEMORY IN CHANTAL DELTENRE'S PROSE

Maria Măţel-Boatcă

Lecturer, PhD, "Dimitrie Cantemir" Christian University of Bucharest

Abstract: Composed as a narration in which oneirical and real aspects are intertwined, Chantal Deltenre's novel La Forêt-mémoire represents an inventory of landmarks regarding both collective and personal memory. In the line of La Maison de l'Âme and La Cérémonie des poupées, the discourse is elaborated according to a puzzle-like structure. Autobiography and common history corroborate so as to represent the psychological evolution of characters. In this article, we aim at analysing the manner in which forgetfulness and remembrance recompose self-invention.

Keywords: patrimony, memory, oversight, disappearance, forest.

1. Préliminaires

Paul Ricœur définit, entre autres types de réactions psychologiques, la « mémoire empêchée » comme tentative d'auto-défense dans des conditions de stress prolongé, un refoulement qui ne se manifeste que sous forme de réminiscences involontaires (Ricœur, 2000 : 82). Citant Pierre Nora, le théoricien considère que cette résistance au rappel est similaire à une patrimonialisation de la mémoire (*Ibidem :* 83-97 *et passim*).

Dans cette même lignée, Chantal Deltenre envisage l'orientation des mécanismes de ressouvenance comme création d'un « matrimoine », d'une mémoire personnelle, plus profondément subjective que l'engendrement collectif d'un patrimoine : « Mon seul matrimoine a longtemps la voix de ma mère. » (Deltenre, 2016 : 71).

Dans l'œuvre de Chantal Deltenre, la mémoire est notamment un mécanisme rédempteur ; elle sert à examiner les traumas vécus et, partant, de les guérir. C'est le cas, par exemple, de la compensation trouvée par l'héroïne Claire après avoir vécu l'expérience de la mort à Abéché (*Cf.* Deltenre, 2010 : 17-20).

Dans le roman intitulé *La Forêt-Mémoire*, néanmoins, les processus relevant de l'oubli et du souvenir sont représentés avec une minutie similaire à la rigueur scientifique. L'oubli est l'instrument grâce auquel la narratrice se défend contre la souffrance engendrée par l'abandon, tandis que la ressouvenance est manipulée de manière à réagencer les pièces disparates de sa propre identité, ainsi que les rapports avec l'altérité.

2. Identités et altérités

Parmi le repères que la narratrice utilise pour délimiter les paliers de sa mémoire, un des niveaux narratifs est dédié à l'intertextualité. Les renvois au conte du Petit Poucet contiennent, au-delà de l'effet concret *Rahmenerzählung*, un sens psychologique relevant du thème de l'abandon. La petite fille qui s'identifie à la narratrice vit dans la peur de se faire abandonner, premièrement par

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

des parents qui la laissent dans la maison des grand-parents maternels et qui ne la visitent qu'occasionnellement, deuxièmement par les grand-parents qui s'isolent en face de l'amertume.
La solution que la fillette trouve est le refuge dans une rêverie compensatoire. Elle substitue des boules à neige en verre aux cailloux du Petit Poucet, créant ainsi ses propres jalons identitaires. Ces jalons servent également de reliquaires émotionnels, où l'héroïne s'évertue à préserver intacts les moments les plus importants de sa vie. Elle y cristallise de la sorte des moments isolés, apparemment indépendants : la brève visite des parents dont le couple se dissout déjà et qui effleurent à peine leur fillette, le jour où elle surprend son père en train d'injurier sa mère tandis que cette dernière lui oppose l'eau avec laquelle elle lave le carrelage, ou bien le voyage forcé entrepris avec le père et la demi-sœur sur les traces des Nazis.
Le lecteur ne se trouve pas dans la position de considérer ces souvenirs « beaux » ou « mauvais » ; ce sont simplement des tranches de vie, des séquences disparates d'un puzzle identitaire à travers lequel la fille reconstruit (et essaie de comprendre) la personnalité du père, tout en reconfigurant sa propre identité et sa propre relation avec le passé.
D'ailleurs, quand Chantal Deltenre traite du passé, elle ne le fait pas de manière unilatérale. Dans ce roman, l'histoire personnelle et l'histoire collective interagissent. Le père est détesté par la communauté en vertu de ses affinités extrémistes et de sa passion pour l'invasion nazie de l'Europe. À l'opposé, Grand (celui qui sert de contre-exemple en matière de figure paternelle) honore chaque année les héros morts pour la France, en se rendant à la statue des héros le Jour de l'Armistice.
Le passé militant de Grand et son présent engagé – il est vivement impliqué dans la politique – constituent le reflet antithétique de l'égoïsme flagrant du père qui repousse constamment sa progéniture. Il ne déclare pas ses filles, les obligeant implicitement à « se déclarer » lors de sa mort en téléphonant à la police. Il tue son ancienne compagne et se suicide ensuite, contraignant la narratrice à porter à sa place le fardeau de la culpabilité, fardeau qu'elle assume en dépeçant symboliquement le cadavre et en transportant son héritage moral constitué de sang, d'humeurs et de lymphe.
Le réalisme magique est poignant dans l'œuvre romanesque de Chantal Deltenre. Dans le roman *La Maison de l'Âme* les limites entre le village roumain de Snagov, où la narratrice travaille en tant qu'ethnologue, et l'hôpital tchadien qui hante sa mémoire sont imprécises (Deltenre, 2010 : 17-20 *et passim*). C'est également le cas du récit syncopé de *La Forêt-Mémoire*, structuré selon le modèle labyrinthique, dans une multitude de ramifications et d'enchaînements, chaque souvenir en déclenchant un autre et entraînant une nouvelle série d'explications et de correspondances.

3. Dédoublements et ambiguïtés

Le hermaphrodisme est amplement représenté dans le parcours romanesque, sans qu'il s'agisse d'un imaginaire sexuel, mais plutôt d'un avatar de l'ambiguïté. Le père de la narratrice apparaît pour la première fois dans une séquence où le rêve et le souvenir se mélangent, habillé d'une robe et portant des escarpins pointus et des collants : « Il porte une robe cintrée mal ajustée sur les hanches, des collants fins tirebouchonnant sur ses mollets, une perruque de longs cheveux bouclés, une carabine en bandoulière. » (Deltenre, 2016 : 11).
L'identité du personnage en mal de communication est brusquement dévoilée. La narratrice-enfant le perçoit exclusivement comme une silhouette vaguement menaçante qui s'approche de la taupinière où elle s'est réfugiée, essayant de sauver les petites taupes vouées à la mort : « L'enfant risque un œil au dehors. Elle voit son père perché sur des talons aiguilles avancer d'un

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

pas incertain parmi les épis de blés drus. » (*Ibidem.*). L'allure de la personne qui se dirige vers l'abri ressemble aux épouvantails des récits *horror* classiques – une ombre chancelante qui s'avance lentement, mais inexorablement vers la victime acculée.

Le portrait du père qui vient de mourir est recomposé à rebours, à partir de bribes d'informations récupérées grâce aux objets qui déclenchent subrepticement le souvenir. Un exemple péremptoire dans ce sens est celui de la séquence où la demi-sœur de la narratrice nettoie la maison paternelle et trouve des accoutrements de femme dissimulés parmi les vêtements masculins du grand placard (*Cf.* Deltenre, 2016 : 46).

Tout comme les taches de sang dans la cuisine et le trou laissé par la balle dans les carreaux désormais propres, les robes et les escarpins représentent des vestiges d'une vie double, d'un déguisement volontaire qui sert à guérir la solitude auto-imposée du père. C'est un père qui a trois enfants dont un seulement est officiellement reconnu comme tel, le fils. Ce dernier est également le seul des trois qui a la permission d'entrer dans la maison du père du vivant de celui-ci, distinction convoitée par les sœurs, mais qui ne s'étend qu'à de brèves interactions à la fin des journées de labeur pour l'entreprise du père.

La narratrice dénonce successivement les lâchetés inexplicables du père qui sollicite à ses anciennes compagnes de lui permettre un voyage avec ses deux filles et qui les abandonne ensuite pendant trois jours dans une chambre d'hôtel pour jouir d'une aventure passagère. L'inconstance de la figure paternelle est soulignée, d'ailleurs, de plusieurs manières, de la description de certains détails concrets comme les mains du père « couvertes d'un léger duvet blond, pareilles aux deux tourterelles » (Deltenre, 2016 : 29) à l'image du corps reconfiguré du défunt, que la narratrice adulte essaie de momifier symboliquement : « Il faut la dépecer [cette dépouille], ne garder que l'essentiel comme on procédait jadis pour les saints. Rien que le sang, la lymphe et la bile, humeurs mélancoliques et aigres dont je remplis trois grands bocaux à conserve que je range dans ma valise d'enfant. » (Deltenre, 2016 : 41).

Pour finir, après s'être débarrassée du fardeau constitué par les fautes du père, la narratrice récupère un souvenir essentiel. Au fond d'une vieille boîte, elle découvre son acte de naissance et deux photos jaunies. Dans la première figure l'image de ses parents au moment de leur mariage, quand le père a seulement dix-huit ans, image qui dévoile la fragilité de ce dernier, expliquant son apparente arrogance ainsi que sa solitude ultérieure. La deuxième photo a une valeur révélatrice, puisqu'elle représente la narratrice à l'âge d'environ un an, quand son père la protège et la pousse pour pouvoir avancer : « C'est mon père qui m'a appris à marcher. » (Deltenre, 2016 : 107).

L'objet symbolique réunissant le père et la fille est révélé être le corps même de la narratrice, qui garde le souvenir de ce geste essentiel pour la survie. Une fois l'abandon annulé, le deuil peut prendre fin. Le repère patrimonial si longtemps recherché réside dans les gestes quotidiens de la fille.

Qui plus est, à l'âge adulte, la marche léguée par le père constituera le fondement des « écrits en marche », démarche d'exorcisation à travers laquelle l'héroïne se réapproprie la mémoire personnelle. Elle écrit sous la pluie pour récupérer émotionnellement sa « maison-matrice », la maison des grands-parents auprès desquels elle a vécu son enfance et qu'elle sent lui échapper lors de sa vente. Elle écrit pour réinventer son arbre généalogique incomplet : « Je reste devant cet arbre comme une poule devant un couteau. L'idéal serait de le couper en deux, vu que je ne connais rien de ma famille paternelle. J'ai déjà vu de ces arbres saisis par la foudre. » (Deltenre, 2016 : 87). C'est toujours par l'intermédiaire de l'écrit que l'institutrice punit la fillette pour avoir désobéi en dessinant un peuplier où les relations de familles sont représentées de manière

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

unilatérale. La narratrice-enfant se voit obligée à recopier vingt fois la phrase « Je respecte la consigne. » (Deltenre, 2016 : 89).
L'héritage du père consiste, par voie de conséquence, en ce qui définit l'essence même de la personnalité du personnage féminin : la capacité de se déplacer et celle d'écrire, ses instruments pour la compréhension et pour la ré-verbalisation du monde et, partant, de soi même.

4. Conclusions

À mi-chemin entre l'onirisme à ramifications psychologiques et le réalisme magique, le récit de Chantal Deltenre est agencé comme une suite de codes symboliques servant à la découverte identitaire.
Du parcours pédagogique de la narratrice – travaillant avec des élèves en classe d'accueil qui essaient de retrouver à la fois leurs repères émotionnels et un *repaire* dans le nouveau territoire qui est la Belgique, allusion également à la place occupée par le père (*Cf.* Deltenre, 2016 : 97-98) – aux séquences de souffrance et de bonheur remémorées de l'enfance, les plans narratifs s'interposent de manière à suggérer la correspondance entre le devenir personnel (l'histoire subjective) et l'évolution collective (l'Histoire objective).

BIBLIOGRAPHY

DELTENRE, Chantal (2010), *La Maison de l'âme*, Bruxelles, maelstrÖm reEvolution.
DELTENRE, Chantal (2016), *La Forêt-Mémoire,* Bruxelles, maelstrÖm reEvolution.
RICŒUR, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Essais Points ».
TODOROV, Tzvetan (1978), *Poétique de la prose*, Choix suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil.

THE VOICE OF THE THUNDER IN T. S. ELIOT'S THE WASTE LAND. A LITERARY AND THEOLOGICAL ANALYSIS

Anca Popescu

Assist., PhD, University of Bucharest

Abstract: The answer expected in The Waste Land, the rain from above, seems to be conditioned by the human accomplishment of a necessary three-fold commandment given by revelation. There has been a long debate in literary criticism whether the answer is of Hinduist/Buddhist or Christian origin or simply human wisdom and cultural background in the interpretation of the last part of the great modernist poem. We shall look into these aspects in detail through a close analysis of the literary text and its philosophical counterpart.

Keywords: cyclic regeneration, Resurrection, Logos, natural religions, super-natural restoration

There has been much discussion upon Eliot's religious inspiration in the fifth part of his great poem, *The Waste Land*, whether it was of Buddhist or Christian source. The whole poem shows humanity in a state of deep suffering and loss of meaning, consumed by its own burning passions and desires, hopeless like an inescapable sikness leading to death. Both in the Buddhist and the Christian thought human passions burn the soul and the entire human being. Not only in a religious sense, but also in a generally humanist philosophical context there are phrases like "a burning desire", "burning passion". Vices burn and distort human nature. In religion, both Buddhist and Christian, this is known as the fire of passion which corrupts the human. In the Buddhist religion man tries to avoid suffering and every moral sin in order to reach peace of soul and recover unity with the whole surrounding nature. This is the last stage of Buddhist perfection. In Christianity, the goal is far beyond nature and human powers and depends on the caring hand of God who draws man out of his own hell and extinguishes the fire of consuming passion, heals the wounds of the soul and restores human nature at a stage superior to its initial natural innocence. The perspective is wider and salvation from the endlessly consuming fire of passion means not just a step further, but a step beyond. Eliot wants to show that the need for purity is innate to humans and they have always longed for it. They tried to reach it especially by refraining from vices and keeping control over mind and heart. Buddhist practice recommended a natural peace. It knew no other.

However, the last lines of the poem represent a cry for help addressed to the Lord, the Christian God, the only one that can pluck the man out of his self-made hell. Thus, the Fire Sermon (the third part of the poem) is delivered by all the mythical characters and individuals of this text, both by those consumed by the burning fire, and mainly by Tyresias, in whose blind

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

eyes he sees and foresees the passion fire up to the end of time. Nevertheless, the way the Lord saved humanity was by suffering the opposite kind of Passion, the Sacrifice of absolute Love. He came down from heaven, that is, from above the fallen human nature, burning with the fire of Sacrifice. The Sacrifice is Jesus, Himself, and therefore it is only He that can save the corrupted nature of man. The last lines invoke his name. They are chosen from St. Augustine's *Confessions*, a saint that was saved from the fire of passion by the fire of divine grace. The final lines depict the icon of Christ's descent into hell, plucking Adam and Eve out of their graves and the whole humanity out of the flames of hell. Indeed, the Fire Sermon speaks of the human cry unto the Lord and of the Resurrection.

"The Waste Land" was ascribed many significances and was interpreted by means of ancient myths, especially the myth of fertility and the quest for the holy grail. They are suggested by Eliot himself in his *Notes*. The symbolism was partly inspired by the Grail legend presented by Jessie Weston's book and the Arthurian legends, as well as by Frazer's *TheGolden Bough* with respect to the myths and rituals of fertility previous to Arthur's legends. For Eliot, they represent cultural layers and great intuitions of man's aspiration to regeneration. Besides the Buddhist tradition and thought, these myths remain enclosed in the cycles of nature. They do not break out of it. Therefore, Eliot includes them, picks out their symbols, and endows them with the full meaning of the Christian salvation. It points to regeneration beyond nature, to a restoration of the image and likeness of the Prototype and Creator, the divine Logos, in the human being. This short suggestion of a few ending lines will find explicit expression in many other later poems though mostly in the "The Rock".

For the moment, the Lord pluckest *me* out burning with the fire of sacrifice. The fire sermon speaks of Love in a world consumed by the fire of sheer sinful passion. The two kinds of fire are to be found later again in his poems. Everything is focused on the human person: the voices in the poem speak their different minds, and what happens to the individuals in the poem happens to the human ego in general, and to every one of us in particular. Therefore, the thought of avoiding or vanquishing death and the idea of regeneration are constitutive of any myth of any people and create various cultural patterns. However, for the European and American mind, baptized in the death and Resurrection of the Incarnate God, His restored and restoring Body and Blood does not just revive a dead world as it used to be or as it is remembered. He shows to the human being the deep possibility of transformation into what it is meant to become. The person is of the highest importance, in contrast to the myths of regeneration and fertility which aim at a world as it is, in full splendor of actual appearance. Eliot shows its perspective in Transfiguration. The ancient myths of regeneration and fertility and the religions promoting them may be expressions of the human aspiration for eternal life but under the nature's condition death. They do not find the way out of it to open the gates of Heaven. Christianity does. Thus, reading the poem backward and foreward again, "Death by Water" (the fourth part of the poem) reminds us of the waters of this life that carries the sailor on its waves, yet also drowns him in the end. Water offers no redemption, nor does it help the skillful sailor. This life and one's skills offer no redemption. Water is the source of natural regeneration, be it mythical or not, and the symbol of life in every culture. However, the regeneration myths offer no solution to Phlebas, either. Thus we turn once again to the Old Testament prophetic writings. Besides the well-known suggestion to the symbolic Tarot pack of cards regarding Phlebas the Phoenician, Eliot opens large the gate of ancient history. Phlebas represents the metonymic character of human race that was once drowned in the Flood and is now drowned in the currents of this life. His bones are surrounded by the whispers of those who find him or pray for him, small voices of the water

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

currents, after a life of rising and falling, rising and falling again, repeatedly, a redundant, inescapable pattern of this life ending in death. The solution, therefore, should be looked for elsewhere, outside the waters of mythical cyclical regeneration and death. Eliot himself listens to what the Thunder said. The episode of the dead Phoenician sailor is the shortest of all the five parts of the poem. Its concentration and simplicity renders evident a fact of ordinary life that leaves place for no commentary or doubt. There is nothing else to say in human words. Therefore, Eliot turns his ear to the Thunder, a celestial voice coming from above. The tense of the verb in the title is not Present Tense. It is the Past. Not even Present Perfect. This does not mean that the voice of the Thunder does not speak to us today. It means that it once spoke for all eternity, for all of us. It could be heard mainly over the waters of the Genesis, and again, on the waters of Christian baptismal restoration. It is the voice of God in the highest, yet in a hidden form, in the Old Testament manner of the prophets, like in the burning bush where the unseen God talked to Moses. As a matter of fact, this waiting for rain, the human waiting for redemption from death and restoration of life, not yet accomplished in the fragment, represents the main theme of the poem. The expected, still not open arrival of the eternal water of life that is announced to come, and its invisible God speaking in the Thunder, in a similar manner as in the burning bush, together with all its prophetic voices in expectation of the actual arrival in full revelation of His visible Incarnation (that is going to appear later in Eliot's poems), make out of "The Waste Land" the modernist Old Testament of Eliot's poetical creation.

The fifth and last part of the poem places humanity as it is face to face with the consequences of its acts and the purpose they are ascribed, if any. Here there are gathered all aspects of human life in a synthesis. People come back home exhausted after a hard day late at night, while the gardens, people's gardens, rest in "frosty silence" as if in death, for no one inhabits them. As we know from other instances of Eliot's poetry, the garden represents the inner spiritual place of the individual. Sometimes it is full of momentary sunshine, sometimes full of flowers, or washed by showers of rain, yet most of the times deserted, dry and chilly. This is the most symbolic image of the garden, signifying hopeless spiritual death, while other times it makes reference to the Garden of Eden at the beginning of humanity, which may often be revisited in its different stages and states under the spiritual form of particular gardens of individual souls. Thus, the Garden of Eden may be spiritually recovered or lost by everyone. At the beginning of this last part of the poem, the Garden seems to be rather closer to death, as it was the whole earth after the Fall of the first man, when the gates were shut behind him and he had to toil the ground and transform it into the garden he still remembered. The symbol of the garden of the lost Eden and that of the land that has to be put in order by hard work and much suffering until death covers the whole introductory fragment. The first three lines begin with the preposition "after" in order to lead the reader's attention to something that should follow the toil, and suffering, and death suggested by the red sweaty faces, the "frosty silence in the gardens", and the "agony in stony places". However, the concentrated, symbolic images of these three lines make the thought linger behind. The stone here is the land that cannot be cultivated, in spite of the toil and suffering next to agony. It is the agony of useless effort, and the agony of death brought together. It is the agony of man that cannot eliminate death all by himself. The agony of the useless effort of man to cultivate some life among the stones and the failure to be transformed into a garden parallels the later symbol of the Garden of Gethsemane, where God Himself, Christ, was kneeling on the rock and praying before His own agony, death and Resurrection. The stony places all over the earth maintain the same symbolic significance. For the moment, there is only the dry stone of the dead land where the man keeps working hard,

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

shouting and crying up until the moment of his death, imprisoned in his small portion of life. These extremely concentrated introductory lines show the human race in exile, taken out of the garden of eternal life it once knew. Humankind is traveling to death, both individually and collectively. The poet insists upon the inescapable state of this situation by rewriting the idea in syntactic parallelism. The tenses that he uses emphasize the tension created by the quick passage of time. "He who was living is now dead / We who were living are now dying." Between the past continuous of the verb "to live" and the present continuous of its opposite, there is no present perfect, no time to link the events and no compromise between life and death. In the middle of this description of the state of humanity, a glimpse of prophetic sound of spring and thunder can be distinguished. The view of close details of the dry land, of gardens and stones, opens up to the panoramic view of the mountains in the distance where everything is the same. However, over the land, the sound of spring and the voice of the thunder can be heard as a promise and commandment. Back to the small, dry, rocky space, there is a craving need for water. The sandy road winding up to the distant mountains, like the winding path of life, suffers of the universal drought. The symbol of the water of life that cannot be found among the rocks leads to the conclusion that the only sense and possibility to stop on the way is for drinking the water of life. No other halt would worth for the traveler to linger on the way, with his feet half buried in the sand, or rather, with his life half buried in the sand. The need for water is insistently rendered by repetitions or synonymous phrases like: "no water but only rock", or vice versa, "rock without water", doubled by the reiteration of the conditional sentence: "*If there were only water amongst the rock*" that takes a fluid shape in the next fragment, in the form of a running brook in the poem:

If there were water
And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring
A pool among the rock
If there were the sound of water only
(…)
But there is no water.

The visual form of fluid arrangement of words on the page is completed by alliterations in imitation of the sounds of running water. This is given by successive words containing the *s* consonant in writing or pronunciation: cicada, grass, singing, sound, or the combination of the consonants *t, d, p* and *sh*: hermit-thrush, trees, drip, and a whole line of onomatopoeia. This passage reminds me of Moses who was asked by his people to give them water in the desert and show them a sign from God.

This is not the water existing in the land, but the promised water of life coming down from above, an old prophecy for the Waste Land. This poem, which we called the "Old Testament" of Eliot's poetry, shows the urgent need of the life-giving water to come from above in the same way in which the biblical prophets announced the Incarnation of the Logos, the Saviour of mankind, bringing the water of eternal life. There is a passage in the New Testament where Christ talked to a Samaritan woman near a well. At the moment when Christ asked her to

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

give him to drink water from the well He also told her that whoever drank of this water should thirst again, but those who drank from the water He brought into the world should never thirst. For the water He brought to the world is the water of Eternal Life.

Therefore, after the image and sound of the promised source of the water of ever-lasting life, the poem continues with the historical event of the resurrected Christ on the way to Emmaus. It is not openly depicted for we are still in the time of poetical prophecy.[1]

That the fragment refers to the way to Emmaus is certain due to one word repeated twice so that it should not be overlooked: the time adverbial "always". Travelers in the desert may not *always* have the illusion of someone else walking beside them. An illusion is transitory, changing and inconsistent. It comes and goes. Eliot formulates a strong affirmation about the reality of a fact, that there is *always* a third one walking beside you. He sets it in the middle of the passage. The section starts with the question of who he is, not if he is really there. The matter of identification is crucial for the relationship with the third one (Lc. 24: 13 – 31). He is the one that never leaves travelers alone in the desert or on stony, droughty places. He is there for everyone, always, though unrecognized, on the other side of you. His figure wrapped in the brown mantle, gliding, not walking like one of us on our ways is still the one that accompanies us everywhere. The colour of the mantle He wears is brown. This is the colour of earth, the humblest and least noticeable of all colours. And man was made of clay and he returns to it at his death. Thus, Christ took flesh, our substance, and raised it at His Resurrection. His disciples met him on the way to Emmaus after His rising from the dead, and they did not recognize Him for their eyes were prevented from seeing who He was. They recognized Him only at the moment of breaking the loaf, the Eucharistic gesture. Therefore, in a paradigmatic manner, the fragment in the poem presents Him wrapped up in the humble colour of our nature and hardly recognized by men. The first lines of the Gospel according to John speak of the same humble, unnoticeable coming of the Lord among men. "He was in the world, and the world was made through Him, yet the world knew Him not" (Jn: 1, 10). This seems to be the general state of humanity in the Waste Land. All individuals in the poem "know Him not" and barely notice Him at hard moments in the desert places of their lives, and even then, they do not know who He is. The man was created in the image and likeness of God. And the more people forget the image of their Creator and estrange from Him, they are alienated from their own image, while the likeness of His image is barely recognizable on their own faces. Therefore, Eliot shows people and their faces as "bits of paper" on which one can see no prototypal and individually identifying icon that bear a name.

The next passage builds up the same problem of broken relationship with the unrecognized Creator of mankind. The air is full of troubled sound and murmur. The voices of "maternal lamentation" raise high up in the air as when the cry of mothers that lost their children killed by Herod on the occasion of the coming of the Lord raised up to heavens. The maternal lamentation of the Mother of God who saw her holy Son crucified knew no comfort but in His resurrection on the third day. Thus, for the people that do not recognize their Creator, there is nothing left but the empty way to death. Their faces become unrecognizable and unidentifiable themselves. They march on their way to death like "hooded hordes swarming on endless plains,

[1] Some interpreters gave it a scientific, rational meaning, as that of the illusions experienced by travelers in the desert or by astronomers landed on the moon. I still think that the religious interpretation is more consistent with the answers to a spiritual problem that Eliot raised in the poem, rather than with scientific explanations for what happens to people in the desert. I would even exclude the coexistence of these two different interpretations, and maintain one or another, because their mutual influence and coexistence might lead to the idea that Christ on the way to Emmaus was just a spiritual and even illusionary apparition, not the real, incarnated presence of the resurrected Christ who actually ate together with his disciples. So, I maintain the mystical interpretation of the fragment, mostly because the whole line of thought is mystical.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

stumbling in cracked earth". These are the citizens of falling cities. Their towers fall like the tower of Babel whose builders forgot their Creator and lost their unique language. Their words no longer supported their speech, for the unique Logos was erased from their minds. So the tower was left unfinished. The towers in the poem fall and all the main cities on earth become unreal. It is very interesting this transformation of cities into unreal objects. Their death corresponds to a change from reality into illusion, the inconsistent resemblance of reality. This is the most powerful definition of death in Eliot's poetry. A death coming unnoticed by human eyes in the substance of things and individuals alike is most often the passage into unreality, not an actual disappearance out of sight, though images of frost and ruin are equally relevant. What causes this inconspicuous death? The loss of prototypal meaning, the loss of the awareness of the presence of the Logos, leads to evanescence, to this kind of death by change into unreality. Everything that exists is supported by its meaning, its reason called *logos* in Greek. Things exist by containing their *logoi*, and the man exists as the image and likeness of his Logos, his Creator. Therefore, when "the city on the hill" or on the mountains, as Eliot writes, loses its meaning as the city of God, even the city of Jerusalem becomes unreal together with all the other cities on earth, no matter on what high place people built it. For, it is the high reason ascribed to the city that keeps it into existence, not the place. It is the spiritual foundation of the Logos that preserves the city and the man into consistent, everlasting reality, not their egocentric isolation leading to self-imprisonment and exile on top of high social or geographical places.

In the violet, crepuscular light, there is an inversed image of towers that do not exist any more. The past tense of verbs in the following lines suggests that the towers, their bells and time itself came to an end. Towers are seen upside down in the air and their bells that kept the hours are now only a memory. The voices that were once singing suggest that people are dead. In this landscape of death the wells are exhausted and the cisterns empty. All over the huge, universal grave the grass is singing, probably a chant for the death of the world. There is a chapel in the middle of the empty space, "the wind's home". The chapel itself, which was meant to be the house of God, lacks its Reason, too. It apparently lacks the presence of the Redeemer of the world. It was left empty, or in expectation. All this ruined landscape is seen by bats hanging upside down on the wall. The description of death is drawn again in the lines of an inverted view, and has the same cause of the passage into unreality, empty at its core. The only living creature in the valley of death is a cock, the symbolic sign of Peter's betrayal of his Master. Peter said he did not know Him. The Christ's apostle chose to share in the common ignorance of humanity that did not recognize his Creator. With this hint in mind we can now understand why the chapel is empty in the poem and where the omnipresent Lord is. It is the moment when Christ was taken to His Passions. It is the time before crucifixion, His death and Resurrection, a time of expectation, when the whole universe in decay was waiting for salvation. It is also the moment of Peter's awareness of his betrayal and the moment of his repenting cry for the Lord's forgiveness. This turns everything into forgiving hope for redemption and illumination. Therefore, the symbol of the cock in a flash of lightening bringing rain accomplishes the role and meaning of recovery in the poem and the fulfillment of a prophetic promise. This refers to a recovery of perspective, of knowledge and of life. A recovery of perspective implies that the upside down view of the world turns to its natural order of reality, Peter's coming to his senses means recognition and knowledge. The world and the man participate by acceptance in God's restoring sacrifice. Under this fundamental condition of participation, knowledge and acceptance, the Thunder starts speaking and his voice can be heard over the drained river, the high mountain and the arid jungle. The three words in the Vedic language are *Datta*, *Dayadhvam*, *Damyata*, which mean

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

"give", "sympathize", "control". All these words represent the rational and moral condition of life. Although the final salvation comes through Christ exclusively, the Incarnate God and Logos, Eliot uses the old language to suggest that humanity has always known conditions for the preservation of life, in all its wisdom books and practical morals, at least for its natural order of existence after the Fall, which is no longer the immortal nature He created. Yet, it still keeps its reason. The world was founded on reason, its inner logos, from the beginning. Moreover, in Vedic, the three words have, morphologically, the same root, DA, which the poet emphasizes by writing it separately above each line introducing each of these words.

The first condition, *to give*, leads to the final sacrifice, to the shedding of blood for the other, which Christ did in His absolute manner. These greater or smaller sacrifices are not written anywhere in obituaries, yet they transcend death and lead to the preservation of communion and the continuation of life in a generation or in history. A beautiful metaphor of death and a biblical symbol, as well, is that of the broken seals of an envelope that reveal the emptiness inside it. The seals are broken by a solicitor in our empty room at the time of death. This solicitor, a personification of the last moment or of death itself, unseals the pages of our life and show us empty of compassion and sacrifice. The biblical symbol refers to the Last Judgment at the end of time when the seals of the Book of Life will be broken and the deeds of all people will appear in front of the whole mankind, in the sight of God, the angels and saints, and most of all, in front of our conscience. The deeds of the individuals and of mankind are there, transformed into "words", actually into their inner reason or *logos*. Each one can see if their actions had a *logos* or not. It is their reason, their good and right direction that stands written in that book, not the irrational, illegible story of wrong, random, meaningless acts devoid of meaning, that cannot be put into words and cannot be contained in the comprehensive reality of their existence. As God created the world by word and the man by His hands, in the same way everything that exists and is done should be equally expressed or translated into words. Meaning is life and life is meaning. All real facts, objects or individuals contain a meaning as long as they are *logosic* acts, objects or individuals, and whenever they lose this quality they lose life, and therefore, they become unreal and fall out of it.

The second condition, and command, to sympathize, that is to love another, to share in his joy or misfortune, creates an essential link between people. It takes them out of the self-imprisonment, even at the time of death, when one is more alone then ever. The tendency of isolation reproduces the dying moment all throughout one's life. The symbol of the key turned only once in the door of one's room or prison, the thought of death, could be changed into the turning of the key and opening the door for another to enter, not for death. That would transform exilic life into communion and death would lose its force upon the individual, and fear would disappear. Moreover, it would be a meaningful death in self-sacrifice. Sacrifice itself and everything that one gives throughout one's life, small or great, exhaust death of its power, suspend it and turn it into an act of eternal life. Thus the individual would be no longer alone, even at the time of death. Death itself lost its fearful shadow and power when Christ took upon Himself the whole condition of humanity and raised it out of the tomb in self-sacrifice.

The third condition, to control one's life and actions and lead them to a meaningful purpose means to have a reason to live and an end to accomplish. Again, this means to have the Logos at the core of one's life, not the transient self. For any human sacrifice, small or great, receives its value through the sacrifice of the Incarnate Logos, as a reflection and icon of it. The question of putting one's lands in order contains the whole problem raised by the poem. It is the main idea of order, the right order of things, the right perspective upon the world and its course

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

that stands at the centre of life and the poem. As we have seen, cities and individuals are condemned to ruin and death by the upside down view they hold upon themselves and the world that is, by a reversed direction ascribed to them, which represents the opposite of the *logosic* character of creation. The opposite of being is the non-being. The lack of right meaning and purpose make them perishable and the towers crumble and places are left deserted. They all pass into unreality. To put one's lands in order means to know the Logos as the final rationality and foundation of the world and cultivate the lands with the Tree of Life in their midst, as they are meant to be images of the lost garden of the Paradise reproduced in this life. The speaker of the poem is sitting on the shore of his life, maybe at the end of it, and the thought of putting his lands in order seems unreasonable or questionable in front of an inexorable death. Nonetheless, even before the Incarnation of the Logos, the prophecies about His coming and the expectation of the Savior established a limit to death and its irreversibility. The life of all those who lived before was ruled by the same event. God warns the man by the prophet Isaiah (38: 1) that his wealth is transient and should put it in order. That means to leave it in order for those to come. There is also a spiritual answer to Eliot's question. Up to the end of one's life, man can understand its everlasting meaning and look at it from the right perspective. Therefore, it is never too late to reach that understanding in giving one's life in a continuous attitude of self-giving, sympathizing with others and controlling one's mind and action by placing the absolute Reason at its core. The poem ends with one word containing everything, again, an old one. *Shantih*, written three times at the end of the poem in the manner of the closing of the *Upanishades*, is the one-word formula of the Christian words "the peace that passes all understanding" used by Saint Apostle Paul. It represents the effect of establishing the right order in the lands and inside one's mind, the centrality of life settled upon the word of God, the change of priorities in action and perspective, the movement from a life centered upon the transient self to a life centered upon the Logos incarnate that gives meaning to the self and reflects upon it His eternal image and likeness. This is the beginning of a superior knowledge that generates the deep meaningful peace beyond everything. Yet, if the Hinduist or Buddhist peace is of a natural kind, the "peace that passes all understanding" is of a super-natural kind. They are not the same kind of peace. As "giving", "sympathising" and "controlling" are raised from the human level of understanding to the supreme, divine act of the Incarnation of the Lord, His death and Resurrection for our sake, so this last human word for peace was raised to a context beyond the old human wisdom. Actually, Eliot baptizes the Sanscrit words into the ultimate Christian meanings given to us from the foundation of the world.

In the light of the observations above, those who maintain the long-lasting controversy about the basic philosophy of this passage, whether Buddhist, or Christian, could come to terms. This may happen not in the syncretic manner of blending two religions in so far as they have "something" in common. Actually they are different at their core in spite of the superficial resemblances. One is a naturalistic religion, the other is super-natural. One is based on moral observation, the other on revelation. Moral observation is good, revelation is life complete. It includes morals as a consequence of the process of justification and illumination of man by the grace of God and redeems morals. In the Buddhist tradition, man tries to free himself from passions by himself, obeying some moral rules, which are good. In Christianity, man is liberated from all bondage, including death, by God, not by himself.

In this way, the discussion about the scope of Christianity touches its main point here. Hinduism and Buddhism propose liberation from suffering, that is, from the consequences of wrong action and passions. This is only a part of the human problem and all that man can do is

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

abstaining from the bad, practicing the good action. It remains enclosed in the limited circle of natural life and claims for another cycle, for one whole life is felt as insufficient for the high purpose of the Buddhist practitioner, that of being completely healed physically and spiritually. This attempt of attaining perfection by human powers only is doomed to failure. Man cannot escape death by himself, no matter how moral and good he is. The philosophy of even endless cyclical lives will still end in death. Human efforts cannot vanquish it. Man needs the hand of God who created him, nailed on the Cross, to break the natural fall and raise him above the grave of the corruptible body. The only remnant that the man of all times and cultures maintain from the creation of the world is the image of God that is structural in all human beings. This does not mean that the human being is of divine nature. He bears only the image of his Creator. This inner image of God in man, which was not completely lost after the Fall, gives morality its reason and efficiency. For morality represents the human action in accordance with the character of the inner image of God that man is made after. This is all that other religions can achieve, the moral man. Christianity saves the man completely. Only through Christ the moral man becomes the resurrected man. The participation to Christ's victory upon death is a life long effort to be not just moral, but to attain the other characteristic of his structural restoration: the likeness with God. This means to put one's lands in order. The Sanskrit words and the Buddhist natural philosophy used by Eliot receive here their Christian salvation. They show that human conscience did not lose the sense of right action after the fall of man, till the coming of the promised Saviour. Wisdom has always existed, though the plain was arid. Yet the Buddhist thought of improvement and the natural moral philosophy needed its super-natural solution brought by Christianity to the universal man.

BIBLIOGRAPHY

Eliot. T., S., *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, London, 1999
Eliot, T. S. *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, London, 1920
Behr, J., *The Mystery of Christ. Life in Death*, St. Vladimir Seminary Press, New York, 2006
Bible, the Holy, King James Version, Standard Text Bible, Cambridge University Press, 1995
Bhagavad Gita, the, Nilgiri Press, 2007
D'Aquino, Toma, *Summa theologica*, Coyote Canyon Press, 2010
Eliade, Mircea, *Istoria religiilor*, Chişinău Universitas, 1994
Kearns, Cleo, *T.S. Eliot and Indic Traditions: A Study in Poetry and Belief*, Cambridge University Press 1987
Larchet, Jean-Claude, *Theologie du corps*, Ed. du Cerf, Paris, 2009
Popovici, Iustin, *Abisurile gândirii şi simţirii umane*, ed. Sophia/Metafraze, Bucureşti, 2013

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

SPANISH CINEMA OF THE TRANSITION. PEDRO ALMODÓVAR AND THE MOVIDA

Cristina Gherman

Lecturer, PhD, Technical Construction University of Bucharest

Abstract: Among the new liberties gained by the Spanish society during the Transition period there are the cultural manifestations detached from the dispositions of the political life and its influences; their ideas and themes reveal a dislocation of the past in favour of the present, the return to the daily life and the embrace of frivolity to the detriment of the social realities. Following the dissolution of censorship from the previous period and the opening of the Spanish society to European and American cultures, the Spanish cinema becomes cosmopolitan by adopting a camp aesthetic style of extravagance and loisir. In the world of the seventh art, Almodovar vivifies his films with ordinary, colorful, promiscuous characters, some of which living an almost peripheral existence, thus pleading for an innovative and daring vision, which reflects, nevertheless, an authentic urban panorama for the collective mentality of the era.

Keywords: Transition, cinema, culture, aesthetic, kitsch

El objetivo del arte ha sido siempre doble: el de entretener la mirada y el espíritu y el de reflejar la realidad. La crítica es un adyacente inherente y necesario que responde a criterios de selectividad e implícitamente comerciales. Cuando se vincula a la realidad el arte tiene dos modalidades de expresión: la vía directa y la críptica. Como modalidad artística, el cine español ha sido siempre una herramienta propicia para el ocio y para ser reflejo de la realidad. Durante la Transición, se ve como una continuidad y corporeidad visual de la *movida* musical, constituyendo una nueva expresión de las libertades creativas.
El cine español de la Transición se sirve de estas pautas y registra una evolución tras el cese del régimen autoritario del Generalísimo. Durante los primeros años de la Transición hasta la aprobación de la ley de Reforma de Suárez, la industria cinematográfica es un apartado entregado al todavía vigente órgano NO DO[1] franquista, lo cual permite dejar la imagen de un mecanismo quizá exento de imparcialidad de las circunstancias sociales y políticas en aquellos años de supuesta libertad. El panorama social posterior al franquismo está impregnado del discurso político y el pasado español reciente se sedimenta en documentales. Una vez disuelto el NO DO, cambia el estatuto de la industria fílmica, de acuerdo con la nueva legislación y las disposiciones previstas en ésta. Se liberaliza la cinematografía y se renuncia a estos documentales; supuestamente, sigue habiendo cine político, pero empieza a variar con nuevos temas para llegar a fines de ocio y entretenimiento. La cinematografía postfranquista empieza a ser cosmopolita, debido a la convivencia de géneros y temas. Surgen comedias y otras películas

[1] NO DO (Noticiario Cinematográfico Español) fue un aparato de censura en el cine que pertenecía a la Administración franquista y tenía el monopolio de la información en las salas de proyección de cine. Durante la Transición, en 1978, fue suprimido por un decreto-ley.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

centradas en tramas vinculadas con el sexo y con la droga. El cine conoce también una apertura internacional y empieza a acercarse a modelos extranjeros, europeos y americanos, con lo cual se intenta mejorar la calidad y adquirir otra estética en este campo, más nueva y creativa, renunciándose a los tonos costumbristas. El desarrollo de este sector se debe a las subvenciones recibidas y a la creación de las productoras cinematográficas. Las leyes democráticas instituidas durante la Transición abren camino hacia nuevos horizontes culturales que adoptan otros modelos y conductas, que permiten el desarrollo de las demás artes. Pese a la apertura en este sector, tanto a nivel nacional, como internacional, el cine español conoce limitaciones económicas con la ley de Miró[2], a raíz de la cual se instituye un régimen preferencial de difusión, que favorece cierta categoría de producciones en detrimento de otras.

Ciertamente, si la política de Miró resultó conflictiva por el tema de las subvenciones, en cambio puede resultar exitosa por lo que a sus resultados en festivales y semanas internacionales se refiere, sobre todo teniendo en cuenta la repercusión mediática de los premios alcanzados y sus consecuencias en cuanto a la difusión del cine español. [3]

Las nuevas libertades adquiridas dan lugar también a un tipo de cine de temas más frívolos, no anclados o comprometidos con la vida política o social. Los contenidos que generan se pueden interpretar como un rechazo de los asuntos políticos y una manera de dirigir la mirada hacia otros aspectos de la vida cotidiana.

Surgía toda una pléyade de productos cinematográficos de talante rupturista e incluso revanchista, cuya intencionalidad principal era la de ponerse al día en muchos temas después de tantas décadas de censura. (...) Más allá del cine erótico o de reivindicación política, que venía marcada por cierto aire revanchista, en Madrid se desarrolló un cine de bajo presupuesto, tono costumbrista e innovador en cuando a las actitudes mantenidas en sus personajes: "progres" inmaduros, cuyo afán de liberación se veía a menudo frustrado por situaciones bodevilescas o de enredo sentimental. Es la llamada "comedia madrileña".[4]

Se trata de aquellas películas que reflejan el crecimiento económico, la modernización y el aburguesamiento de la sociedad española, el conflicto entre las generaciones, la desobediencia de los hijos hacia sus padres, causadas por las diferencias de mentalidad, y comedias que reflejan el estilo de vida urbana. También hay temas procedentes del ámbito social, privado, que encuentran aplicación y soluciones a través de las leyes y que sirven de temario para los guiones. Tal es el caso de la aprobación de la ley del divorcio, que va a constituir una nueva trama para la cinematografía, de índole familiar, en la que el interés del guión recae sobre la imagen de la mujer, la autoridad paterna y el divorcio.

Una verdadera revolución fílmica, desde el punto de vista estético, la representan las películas *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *Laberinto de pasiones*, dirigidas por Almodóvar, filmes-espectros de la Movida madrileña, donde subyace el arsenal frívolo y transgresor del movimiento, el aliento humano e ideológico que atravesó las mentes de toda una generación de jóvenes. Las películas se ven como un mercado de personajes de la Movida, en el cual se da una simbiosis de las demás formas de expresión artística del momento: la música, la moda, el diseño y la fotografía.

Pedro Almodóvar es considerado una figura cumbre del cine español de la Transición que está estrechamente vinculado con la nueva mentalidad abrazada por una buena parte de la población española durante los años de la Movida madrileña. El cineasta manchego es también una de las figuras artísticas que más controversias ha causado y cuyo genio ha sido cuestionado,

[2] Pilar Miró Romero - ocupó el cargo de Directora General de Cinematografía (1982-1985).
[3] Jordi Puigdomenech, *Treinta años de cine español en democracia (1977/2007)*,Madrid, Ediciones JC, 2007, p.48
[4] Ibid, p.29-30

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

debido a una forma peculiar, extravagante y extremada de presentar ciertos rasgos de la sociedad española de aquel entonces. El hecho de ser atípico le inscribe dentro de una categoría y apelativos que la crítica le atribuye: *el rey de la llamada Movida madrileña, el instaurador de una nueva corriente o moda, un marginado que ha conquistado el éxito, un niño mimado de la Movida, el guru, el monstruo, el icono, el papa de la Movida*.

Su forma de hacer películas es original y multifacética y su estilo cambia con los años para ofrecer variedad al público, pese a que la manera de realizar las películas sigue siendo igual de peculiar y asombrosa; el entramado de sus largometrajes es cotidiano, la acción se sitúa en los barrios conocidos de Madrid. No se pretende plantear grandes temas y tampoco se intenta sacar un fin moralizador o educativo de sus largometrajes, ya que la realidad presentada en éstos sirve igualmente para entretener. El autor llama la atención por el colorido, la multitud de personajes que forman la fauna fílmica, los adornos y el ajetreo continuo, la estrechez de los espacios de actuación. Su actitud es vital, inconformista, a veces desconcierta por la ridiculez de algunas escenas, la soltura y la desfachatez de las que dan fe algunos personajes en su actuación; ello ha atraído tanto el aprecio del público, y por consiguiente la fama, como la sanción por parte de la crítica.

Pedro Almodóvar ha conseguido afirmar su variopinta, cambiante y provocadora personalidad cinematográfica. Nacido con vocación underground, buscando escandalizar al público burgués, después de pasar por la taquilla, Almodóvar ha confeccionado una serie de películas en las cuales, partiendo de situaciones absurdas, desembocaba en un esquema de melodrama clásico, voluntariamente exagerado en sus líneas de dibujo, caricaturesco y tierno a un tiempo.[5]

En Almodóvar se da una mezcla, a modo de jungla urbana o mercado fílmico, en la que encontramos múltiples personajes, bien extravagantes, bien seres vulgares, así como temas tabúes hasta aquella época, pero sin que se dé una concentración intencionada en tales temas. Hay sexo, droga y mucha morbosidad, pero no destacan como temas centrales, sino como telón de fondo; el interés recae en todo el universo formado por los personajes y sus vivencias marginales. El *kitsch*, la parodia y las situaciones cómicas abundan y enriquecen el guión. La droga y el sexo vienen completando una sustancia temática tenue, avivan el guión y escandalizan, quizá, algunas miradas más críticas.

Sexo, consumo de drogas, violaciones, asesinatos, escatologías, se convierten en hechos pop: objetos descontextualizados, reacciones despsicologizadas (...) Nadie tiene nada que ocultar, el doble fondo de la conciencia está eliminado (...) Naturalismo primario de la vida cotidiana o descripción de los hechos sin proceso de intelectualización.[6]

Almodóvar es uno de los grandes artistas que parten de la nada; un personaje de la multitud que, a pesar de no haberse formado en un ambiente de cine, tiene la capacidad de aprovechar los cambios sociales y exponerlos a través de su obra. Su cultura cinematográfica almacena en sus orígenes algunas películas italianas, americanas y autóctonas. Este periplo visionario concede una variedad de temas, situaciones y prototipos humanos para sus películas: la homosexualidad, los travestis, el machismo, la violencia doméstica, la mujer y la madre. Al principio practica un cine *amateurista* y sus primeros cortometrajes presentados en festivales nacionales no tienen, al parecer, mucho eco e impacto en el público. El éxito llega después, con los primeros largometrajes (*Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón*, 1980 y *Laberinto de pasiones*, 1982), con las que se ponen de manifiesto el talento y las extravagancias de director postmoderno. Estas dos películas sintetizan plenamente la imagen que deja la sociedad joven

[5] Teresa Maldonado, cita a Pedro Crespo, en *Pedro Almodóvar, la otra España cañí*, Diputación de Ciudad Real, Selección Ensayo, p.271
[6] Ibid., p.11

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

durante los años de la Movida, puesto que en éstas no faltan el sexo, la droga, las tribus urbanas, la excentricidad y el mal gusto, elementos predilectos de la vida urbana de aquel entonces. Todo ello visto no como vicio, sino como una ocupación de más, una diversión. La Movida desnuda, en su salsa, en el estado más natural, desprovisto de imágenes crípticas, estandardizadas, precisamente para ofrecer a los contemporáneos el gran espectáculo *kitsch*, hortera y hedonista existente en el escenario social de aquellos años. Almodóvar, junto con otros dos símbolos de la Movida, Fabio McNnamara y Alaska, refleja acertadamente el carácter transgresor, el pasotismo y la degeneración que domina en la época. Tras el rodaje de sus primeras películas el cineasta matiza ligeramente su estilo y renuncia a las escenas escatológicas, aunque sigue causando polémica por la forma de enfocar algunos aspectos cotidianos, en los que mantiene cierta vulgaridad. No obstante este énfasis de lo marginal es una manera camuflada de sorprender y llamar la atención sobre aquellas prácticas menos conocidas en la sociedad, una revelación del mundo *underground* que nadie había destacado hasta entonces tan abiertamente. Sus filmes crean una atmósfera de burla y comicidad debido a la actuación de los personajes. El mundillo presentado es variopinto; en él se combinan dramas, comedias y escenas costumbristas.

Su cine tiene mucho de hecho en casa, de hecho a mano. … El cine de Almodóvar, como el de los hermanos Marx, aguanta más por el sketch que por el argumento, más por el chiste que por la historia. … El cine de Almodóvar es postmoderno porque supone una crítica al progreso del cine.[7]

Almodóvar se relaciona con la ciudad inevitablemente a través de sus películas ambientadas en Madrid. Pese a no ser oriundo de la capital, parece haber nacido en ella. Mantiene con la ciudad una relación de complementariedad. Es un buen observador de los aspectos sociales urbanos, que llegan a formar parte de su existencia. Madrid lo acoge y a su vez, Almodóvar hace que la urbe sea protagonista de sus películas: *Madrid es la otra chica Almodóvar.*[8]*/ Yo me he identificado con Madrid. Con el infierno de la gran ciudad.*[9].

A Almodóvar no le interesa la ciudad física, histórica, administrativa o política. Se dirige hacia otro tipo de estética: una ciudad socialmente activa, co-participante del guión cinematográfico, que cobra protagonismo a través de los personajes; con ello se pretende destacar una faceta distinta de la realidad urbana: un Madrid del regocijo, transgresor y periférico.

Renunţarea la Madridul monumental poate fi interpretată, aşadar, ca un refuz al simbolurilor dictaturii şi dominaţiei, pe de-o parte, şi al imaginilor de carte poştală, cu o semnificaţie apriorică, prefabricată şi simplistă, pe de altă parte. In orice caz, un spaţiu urban neutru, "alb", "nemarcat", este un spaţiu "virgen", pe care creatorul este liber să-l însemneze cu propriile semne. (…) *Deconstrucţia locurilor comune prin însăşi hipertrofierea lor este procedeul preferat de Almodóvar, însă în ceea ce priveşte topos-ul arhitecturii opulente şi specifice, regizorul preferă soluţia eliminării.*[10]

Esta "arquitectura opulenta" es sustituida por una arquitectura humana variopinta que devuelve a la ciudad su vitalismo y resplandor.

[7] Francisco Umbral, *Guía de la postmodernidad, Crónicas, personajes e itinerarios madrileños*, Madrid, Ediciones Temas De Hoy, S.A., p. 39

[8] Mihai Iacob, *Oraşul Almodóvar* en *Madrid. O metropolă contemporană.* FCS21 (Fundaţia Culturală Secolul 21), p.102

[9] Teresa Maldonado, op. cit., p. 48

[10] "Su renuncia al Madrid monumental se podría interpretar como una negación de los símbolos de la dictadura y de la dominación, a la vez que un rechazo de la imagen típica, de postal, cuyo significado es a priori, prefabricado y simplificado. Ello quiere decir que un espacio urbano neutro, "blanco", "no marcado" es un espacio "virgen", donde el creador puede aplicar su propio sello (…) El procedimiento predilecto de Almodóvar es la disolución de los topos, mediante un enfoque exagerado de éstos; sin embargo, el director opta por la eliminación cuando se trata del topos de la arquitectura opulenta y típica." Mihai Jacob, op.cit., p. 103.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

…fue la ciudad más fulgurante que protagonista, asomando de tapadillo, como telón de fondo, en infames comedias de sexo reprimido y caspa al viento hasta resucitar, brutal y periférica, nocturna y heterodoxa, en los filmes de Almodóvar para recuperar su cualidad de plató indispensable, como ópera prima de nuevos realizadores que supieron retratarla como la habían vivido, tal vez soñado.[11]

Quizá en ello consista la originalidad del cineasta, al mostrar el alma de la ciudad, la arquitectura vivencial, diminuta y primitiva antes que una oficial, sobria y vacía de significado. El público necesita esta novedad y maquillaje urbano, tan presente en los rodajes almodovarianos, aunque el contraste con lo que se había representado hasta entonces fuese brutal. En Almodóvar el espacio físico de la ciudad no es una aparición muy frecuente, la cámara no se detiene en imágenes descriptivas de la urbe; se ofrecen instantáneas sobre la ciudad, imágenes de paso, fugaces, que acompañan a los personajes en sus movimientos y encuentros. Sus películas son de historias de alcoba, poblada por seres y los deseos de éstos y se descuida el aspecto arquitectural. La urbe se conoce a través de las actitudes de los personajes, prototipos de la Movida (especialmente en sus primeras películas), mujeres, homosexuales y travestis.

Almodóvar emplea una técnica de aglutinación, renuncia a los espacios exteriores para amontonar las escenas en habitaciones, bares, locales estrechos. Una ciudad de entrañas, una visión de dentro más que de fuera. El carácter de la gente da fe del tipo de ciudad que les acoge. En los primeros largometrajes se nos presenta un Madrid rural y franquista: las fachadas mugrientas y anticuadas de los edificios, con aspecto de descuido y abandono, las conversaciones y el marujeo en medio de la calle, la forma de vestir y de hablar de la gente desvelan una España todavía anclada en el pasado reciente. Precisamente este ambiente descuidado y marginal se convierte en materia prima que aviva a los personajes y en el plató idóneo para sus guiones:

Durante el rodaje era difícil evitar los andamios y las grandes lonas de plástico cubriendo calles enteras. Lejos de huir de esa apariencia maltrecha, la he integrado y aprovechado para la película. Madrid es una ciudad vieja y experta, pero llena de vida. Ese deterioro que parece interminable representa las ganas de vivir de esta ciudad.[12]

Las escenas costumbristas se combinan con la forma de vestir y de ser de los jóvenes, el querer aparentar, el habla *yanqui*, la mezcla de vocabulario inglés, una Alaska que hace de implacable y mandona, a la que nada le contenta, una juventud imitadora y artificial que empieza a modernizarse. Las calles exhalan vitalidad durante el día y las conversaciones banales, llenas de detalles mercantilistas, pasan a tener de noche un aire más misterioso y de romance (el balcón donde vive Carmen Maura en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*).

El taxi representa la relación con el exterior. Este medio de transporte que recorre las calles de la ciudad cumple un papel comunicacional y de socialización, convirtiéndose en el vertedero cotidiano de las conversaciones familiares en las películas almodovarianas. Un no-lugar transformado en habitáculo doméstico en tránsito, donde uno llega a enterarse de todo.

En las películas posteriores (*Mujeres al borde de un ataque de nervios, Kika*) la perspectiva cambia. Personajes y espacios diferentes. Pero se mantiene el carácter de frivolidad y artificiosidad. A Almodóvar le gusta la mezcla y precisamente en ello consiste su originalidad, en desviar la mirada, variar para no aburrir. La mezcla de espacios y perspectivas, situaciones y personajes, forma parte de su modo de presentar la realidad. El cromatismo añade más calidad en estas películas, pero también más intencionalidad. El rojo es el color favorito con el cual expresa también una mezcla de sentidos: el juego, la pasión, el sufrimiento, el misterio. El ideal travesti

[11] Moncho Alpuente, *Gatomaquias*, Madrid, Turpín Editores p.74
[12] Frédéric Strauss, *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Ediciones Akal, S.A., p.70

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

de este director hace que sus películas no sean tan definidas, en cuanto a la trama, sino más bien llamativas y paródicas, como los personajes que actúan en ellas. Se apuesta por la indefinición, por la superposición de planes y la sincronización de los recuerdos (*Kika, Abrazos rotos, Tacones lejanos*); el director prefiere los espacios estrechos, pero de imaginación ilimitada. Juega con los colores y le encantan las formas. El cuerpo adquiere mucha importancia en las películas de Almodóvar. El erotismo resulta del modo de focalización de la cámara; se enfatiza la expresión de la cara y los movimientos de sus personajes: la boca, los pies en movimiento. Y hasta se realza la fealdad, aunque ésta se maquilla.
Amante de la mezcla, del amontonamiento y de la superposición espacio-temporal, Almodóvar ofrece una visión exagerada sobre el espacio, mediante la acumulación de éstos, sin relación alguna entre sí. Los espacios fílmicos crean heterotopías y se vuelven abstractos debido a su superposición en uno mismo, sin posibilidad de encontrar una vinculación lógica entre ellos. Los interiores son bastante estrechos, pero en ellos cohabitan objetos e imágenes que contradicen el orden común de un hábitat; la excentricidad del director manchego deja paso a nuevas maneras de enfocar la realidad. Las gallinas del ático de la casa de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, los cuadros de *Kika* de la habitación del fotógrafo, que añaden a la imagen de la Virgen otros dibujos de modelos, mujeres que posan desnudas y hasta un pistolero del oeste, son todos un ejemplo de espacios heterotópicos presentes en sus películas; la condensación de objetos en una habitación y de cuadros en las paredes, el contraste cromático y la dominación del rojo, pueden traicionar el carácter inestable y superfluo de la fauna fílmica donde los actores son artistas bohemios, suicidas, inexpertos, amantes frívolos. Estas heterotopías son espacios adicionales, alternativos, que vulneran y transgreden lo conocido, a la vez que se convierten en el universo personal del que se rodean algunos personajes; dan fe del *horror vacui* experimentado por ellos y nacen, pues, de una necesidad de llenar un vacío interior (el del fotógrafo, cuya madre se había suicidado o el de la mujer que criaba en su terraza unas gallinas).

La transfiguración atraviesa a la obra y al propio artista, como dos momentos inseparables que hacen del arte una "dialéctica" de la disolución y la creación. Por tanto, la experiencia artística se sitúa en el "juego difícil entre la verdad de lo real y el ejercicio de la libertad". El artista valora el presente y, a la vez, lo imagina de otra manera; desarrolla una relación crítica con las convenciones que lo rodean y, al mismo tiempo, crea otros modos de vida [13]

El presente, la libertad y el sexo son tres entidades, vinculadas entre sí, explotadas en las películas del director manchego. Ahora bien, habría que ver hasta qué punto se exagera o altera esta realidad del presente. Almodóvar presenta en sus películas una parte de la cotidianeidad, perteneciente a una minoría joven y mimética, una realidad restringida, no necesariamente alterada, pero lúdica y rebelde. El sexo, la droga, el mal gusto, los gestos, son una exageración de la realidad, pero una necesidad para diluir y contradecir la opresión ideológica del pasado y una modalidad de construir el futuro, a partir de un presente palpable, vivido intensa y originalmente, a la manera foucaultiana.

Foucault incorpora al futuro en "el cuidado de la libertad", no con el carácter prescriptivo del relato utópico, sino como una creación que se prepara en el presente. Como él mismo afirma: "Debemos comenzar por reinventar el futuro sumiéndolo en un presente más creativo". [14]

[13] Rodrigo Castro Orellana, *Foucault y el cuidado de la libertad*, Santiago, LOM Ediciones, 2008, p. 389

[14] Ibid., p. 461.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

En Almodóvar esta presentización del futuro se ve como una fusión temporal entre la ciudad y sus habitantes, que se rebela contra el pasado y la Historia, para dejar paso libre a la ilusión del porvenir.

Como mis personajes, Madrid es un espacio gastado al que no le basta tener un pasado porque el futuro le sigue excitando.[15]

Las películas de Almodóvar rebosan de personajes jóvenes; su cine es vitalista, dinámico y social. Destaca por la multitud de seres que se amontonan en un espacio relativamente estrecho, bares, habitaciones, discotecas. El exceso se encuentra a todos los niveles: maquillaje, ropa, colorido, gestos, personajes, vocabulario y hasta entidades más abstractas como el tiempo. Todo este exceso avasallador viene recuperando el desperdicio temporal de los años anteriores.

Los personajes son salidos, abusan de las noches y viven una euforia sexual incesante; curiosamente destaca en ellos cierta inocencia, ternura y decisión.

Almodóvar crea un *conjunto de personajes dislocados y extravagantes que se mueven a un ritmo bolero entre situaciones de cómic, y que Almodóvar sabe retratar con una particular combinación de crueldad y ternura. Puede que ello no sea mucho, pero transformar unos materiales casi de derribo en la crónica esperpéntica de un determinado sector social, agudizar los aristas del feísmo hasta convertirlo en su propia caricatura, o saber mostrar el lado absurdo y surreal de la vida cotidiana son algunos de los méritos indiscutibles que el director madrileño, por más que nacido en Ciudad Real, ostenta en exclusiva.*[16]

Algunos de los protagonistas-actores no tienen la sexualidad definida; se dejan llevar por la circunstancia, una sonrisa, una mirada, una palabra, un malentendido, se acuestan con mujeres u hombres. Pueden llegar a tener hijos con un travesti. Madre e hija comparten al mismo hombre. Se reaviva algún amor perdido, el hijo encuentra al padre o al hermano. No son fieles entre ellos, hay traiciones, mezclas, conocen las frustraciones sexuales, hay también incestos causados por trastornos mentales y traumas sufridos en alguna ocasión. Todo se descubre en un determinado momento a través de un guión enmarañado y torcido, a veces no exento de cierta comicidad.

La mayoría de las películas se centran en la figura femenina representada por la madre y la esposa. Las mujeres se definen en función de su relación con el hombre, fundada sobre la diferencia biológica e ideológica entre ambos sexos, que le permite al hombre adoptar una actitud machista y mantener una mentalidad retrógrada. Son bastante sufridas, destinadas a un matrimonio clásico, que las convierten en amas de casa, son engañadas y oprimidas (*Todo sobre mi madre, Mujeres al bordede un ataque de nervios*), violentadas y hasta violadas. Los oficios de sus maridos propician actitudes de prepotencia y dan lugar, por sus circunstancias, a semejantes actitudes reprobables: camionero, policía. Ante ellos la mujer nunca podrá restaurar su imagen de animal inferior y le bastará con sólo callarse y obedecer: "Tú, cállate, esas no son cosas de mujeres", "No me gustan las cosas de las mujeres independientes" (*Mujeres al borde*…). También vemos a la mujer en la postura de muñeco sexual, obligada a satisfacer los antojos sexuales del hombre. Sin embargo la fiebre de la libertad le da fuerzas para rebelarse y tomar las riendas de su vida; hay arrebatos de independización con respecto a la autoridad varonil. (*Qué he hecho yo para merecer esto*, *Laberinto de pasiones*).

Un tratamiento excesivo se hace también de la figura femenina. Pero es un enfoque generalizado al tener en cuenta el contexto socio-político que enmarca la perspectiva. La mujer cobra más protagonismo en varios apartados de la vida diaria. El cine recoge precisamente la

[15] Frédéric Strauss, op.cit., p.70
[16] Teresa Maldonado, op. cit., p.276

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

parte esencial de los mayores problemas que la atañen: el machismo, la violencia y la esclavitud doméstica. El personaje femenino almodovariano se universaliza; podría tratarse de cualquier mujer. El maquillaje, los gestos, la mirada y la orientación sexual no definida son "operaciones de camuflaje"[17] de los actores y constituyen artificios del guión. Ello forma parte de una estética barroca, desmesurada, aplicada para los movimientos y los gestos de los personajes, con la que Almodóvar metamorfosea el cuerpo de sus actores.

La exploración del universo femenino añade una nueva percepción sobre el papel de la mujer en la sociedad posmoderna. Esta gana un nuevo estatuto gracias a su emancipación sexual y e ideológica. En Almodóvar las mujeres dejan de ser solamente esposas o amas de casa; parten de este estatus precisamente para anularlo; la concienciación de sus propios deseos les permite explorar nuevas sensaciones, lo cual conlleva la liberación del yugo marital y de las concepciones anticuadas existentes dentro del hogar. Su independización con respecto al hombre desmitifica la autoridad de éste.

El director manchego se muestra a favor de un cine rupturista, universal, deliberadamente social y urbano. La ciudad, producto inherente de la historia, es el referente social de su cine y Almodóvar le devuelve su faceta humana, apolítica.

El cine almodovariano constituye durante los años 80 una condensación atrevida de todas aquellas manifestaciones juveniles y transgresoras, donde se diluye lo cómico y lo trágico. El ámbito del séptimo arte se remodela y se enriquece debido a la novedad que reviste la nueva fórmula para hacer películas: la excentricidad, el traspaso de reglas sociales, la mezcla y el juego. El director es de los pocos cineastas que en aquella época adquiere fama internacional; sus películas traspasan las fronteras de España y dan a conocer fuera del país actores como Carmen Maura, Antonio Banderas, Victoria Abril, Marisa Paredes y muchos otros.

BIBLIOGRAPHY

ALPUENTE, Moncho (2005): *Gatomaquias*, Madrid, Turpín Editores.

ESCUDERO, Javier (1998): *Rosa Montero y Pedro Almodóvar, miseria y estilización de la Movida madrileña*, Arizona Journal of Hspanic Cultural Studies, Volume 2

LECHADO, José Manuel (2005): *La Movida. Una crónica de los 80*. Madrid, Algaba Ediciones S.A.

MALDONADO, Teresa: (1989): *Pedro Almodóvar, la otra España cañí*, Diputación de Ciudad Real, Selección Ensayo.

MÉJEAN, Jean-Max (2007): *Pedro Almodóvar*, Barcelona, Ediciones Robinbook.

ORELLANA, Rodrigo Castro (2008), *Foucault y el cuidado de la libertad*, Santiago, LOM Ediciones.

PUIGDOMENECH, Jordi (2007): *Treinta años de cine español en democracia* (1977/2007), Madrid, Ediciones JC.

SONTAG, S. (1996): *Contra la interpretación*, Madrid, Taurus.

STRAUSS, Frédéric (2001): *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Ediciones Akal S.A.

UMBRAL, Francisco (1987): *Guía de la Posmodernidad, Crónicas, personajes e itinerarios madrileños, Madrid,* Ediciones Temas De Hoy, S.A

[17] Alejandro Varderi, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: Del Barroco al Kitsch*, Madrid, Editorial Pliegos, 1996, p.195

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

VARDERI, Alejandro (1996): *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: Del Barroco al Kitsch*, Madrid, Editorial Pliegos.
VILARÓS, Teresa M., (1998): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española* (1973-1993), Madrid, Siglo XXI Editores S.A.
VV.AA. (2004): *Madrid. O metropolă contemporană.* FCS21 (Fundaţia Culturală Secolul 21)

Films

ALMODÓVAR, Pedro
1980 – *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*
1982 – *Laberinto de pasiones*
1984 - *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*
1985 – *Matador*
1986 – *La ley del deseo*
1987 – *Mujeres al borde de un ataque de nervios*
1989 – *Átame*
1990 – *Tacones lejanos*
1993 – *Kika*
1999 - *Todo sobre mi madre*

THE DISCOURSE OF MORTIFICATION AND THE SOMATIZATION OF THE WORLD IN THE POETRY OF MARTA PETREU AND ANGELA MARINESCU

Daniela Moldoveanu

Lecturer, PhD, Technical Military Academy, Bucharest

Abstract: The aim of our study is to draw a comparison between two confessional feminine voices of the Romanian poetry written under the communist dictatorship in order to map the poetic discourse renovation they have triggered. Apart from a few poems that refer quite evidently to the communist regime, Marta Petreu prefers the egocentric exposé of intimacy analyzed on all levels, to exhaustion. The visceral enlists the text among the theories of emotional corporality. Likewise, Angela Marinescu is constantly provoking taboos, her textual identity is built on the skeleton of a schizoid personality, with a hysterical voice that, thus, hides its own fragility of femininity theme. Since her first volume, Marta Petreu has proved to be aware of the importance of outlining her verbal portrait, that of the iconoclastic "apocalyptic virgin", which later appears engaged in extensive, dialogued monologues with Divinity. The verb becomes anathema, a means of evasion or influence, and takes over the driving force of the doomed universe. Angela Marinescu's imaginary splashes the world with ecorches and visions of death, fragments of tortured body and brain, the latter being always exposed, revealed in order to transform it into the "ultimate armor" to face cannibal reality. At the same time, it indicates second degree states, therefore, restraint, intellectualized, which don't reveal the poet's pure emotion but represent the processing of this emotion in the brain-crucible of poetry.

Keywords: Marta Petreu, Angela Marinescu, affective corporality, somatization of the world, sensuality of pain, thanatophoria

Verbul apare, la Marta Petreu, precum şi la Angela Marinescu, în strânsă legătură cu imaginea corporalităţii martirizate, sfârtecate, violentate ("*Trupul meu e pentru mine un obiect de metal/rece dur cenuşiu/ cu care fac ce poftesc: îl lustruiesc îl scuip îl insult[…]/ …Un măcel un pogrom[…]/ la mine în creier*" – **Cântarea cântărilor**), ca manifestare a sensului identitar profund, dar nearticulat ca atare, al acestuia. Reprezintă el însuşi un corespondent al trupului–stilou implicat în somatizarea lumii – David Le Breton (2011: 195) observă cum: "La sinistrose marque le négatif de ce „retour" ludique au corps, chez un acteur réduit à lui-même, atomisé par les conditions sociale set recherchant le contact par un mise en avant de son corps. L'investissement sur le corps propre traduit souvent l'absence des autres."

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Aceeaşi tehnică scripturală o întâlnim la Angela Marinescu, la Anne Sexton şi Sylvia Plath sau Adrienne Rich. Imaginea corpului disecat, brutalizat şi aruncat parcă la picioarele cititorului ca un trofeu al suferinţei poetei confesive, ascunde, în subsidiar, reprezentarea, materializată astfel, a vidului afectiv, a anxietăţii şi dorinţei de suprimare în ceea ce are fiinţa mai morbid şi tarat, lăsând să pătrundă, în urma caznelor fizice, germenii unui nou început de purificare psihică, sufletească: ”*ce mai rămâne din memoria mea de femeie/…după ce sfânta treime a morţii/…trece prin mine ca apa prin pânză/şi mă spală de sânge cu sânge*” (**Sfânta treime a morţii**). Deopotrivă în poezia Angelei Marinescu şi a Martei, senzualitatea durerii se dovedeşte a fi specifică, pe lângă martirilor–sfinţi, şi femeii care, astfel, îşi decantează latura spirituală de învelişul mundan.

Doar că Marta Petreu, nu de puţine ori, transformă această mortificare în orgoliu (”*Precum Eva în clipa trezirii eu îmi ajung mie însămi*”) şi, din interiorul său, începe să îndemne arhanghelii să cadă, schimbând autoritatea bărbatului dorit într-o erotizată luptă cu îngerul – acea forţă superioară determină iubirea să ardă la o altă intensitate: ”*Eşti bărbat[…]/fii mierea neagră a dorinţei/ fii buruiana cea rea şi neagră a dragostei/şi împlinirea /acum/ după cădere*” (**După cădere**). Huleşte, acuză şi îşi promovează tristeţile metafizice şi chinurile fizice (”*Eu am trecut prin coma profundă/ am în mine acest gol care mă face să sper*” – **Nu-mi amintesc**) la rangul de judecători şi negatori ai divinităţii: ”*Oricum. Tu eşti incert. Bărbaţii – vii şi reali/ Existenţa ta e incertă. Certă este/numai problema dacă exişti ori ba*” (**Miezul nopţii**).

Până şi raportul cu Divinitatea este subsumat unei probleme de logică, în poezia Martei încrâncenarea se doreşte mereu cerebrală (”*dar luminată de conştiinţă[...] /Aici sunt eu luminându-ţi inutil ca un licurici/urâtul*” – **Psalm**), iar această cerebralitate căutată surprinde, la nivel simbolic – după cum vom constata – scena Genezei Verbului care, la rându-i, conduce, mai apoi, înspre cădere. Prin expunerea şi eviscerarea trupului (el însuşi un univers în miniatură) – şi, mai ales, a organului minţii, mai degrabă decât a organelor sexuale – eul liric ia în posesie lumea. Feminitatea exacerbată are deplină putere de decizie asupra elementelor sale definitorii, îşi testează limitele şi forţa de influenţă, glorificând seva fiinţei, simbolistica de arbore al începuturilor pe care creierul o vădeşte: ”…ressemble à une feuille de chêne…Arbre sacré…le chêne monte sa sève selon l’ordre d’une structure qui semble pouvoir être assimilée à celle de la montée énergétique de l’Homme…l’épiphyse est appelée à être à la fonction Verbe ce que l’hypophyse est à la fonction procréatrice” (Souzennelle 2000: 401, 402).

Cuvântul echivalează cu articularea lumii sub pomul cunoaşterii, pe când ”*creierul*” reprezintă acest spaţiu sacru şi, totodată, profanat, unde eul liric îşi are originile şi de unde evadează pentru a se regăsi. E acel ”*Loc psihic*”, matrice a stărilor caleidoscopice: ”*creierul mi l-am sfârtecat/ În miezul meu creştea: senzuală aberantă şi obsesivă[…]/Oho! Mi-am sărutat moartea*” (**O nouă călătorie**), pe care eul liric îl locuieşte ca pe măr viermele autoflagelării.

La fel, ”*creierul*” îl întâlnim mai mereu dezvelit, descoperit, expus în versurile Angelei Marinescu. Aici, în interior, dar cu permanentă expunere orchestrată, are loc ”*blindajul final*” în faţa diverselor realităţi contondente. Poezia ei se vrea una cerebrală, abhorând senzualitatea şi fragilitatea specific feminine într-o altă postură decât aceea în care se denunţă fără drept de apel. Putem vorbi de cerebralitate în legătură cu demersul lucid de a deschide laboratorul senzorilor, expunându-i mecanismele intime. Însă, tocmai de aceea, discursul, când lapidar, când aluvionar, constatăm, e, în esenţă, dependent de simţuri. Patetismul, stridenţele sunt epidermice, carnale. Un alt fel de feminism domină scrierile poetei care nu ajunge să se autodepăşească decât punându-se în postura de victimă ce se calcă, mai întâi, ea însăşi în picioare cu precizie, răceală şi voluptate: ”*mă retrag în infern, în infernul/propriilor mele cuvinte,/aici, în ultima dintre*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

aventurile posibile/pe care le mai pot suporta/ fără să mă destram, fără să rup, fără să urlu,/ dar subminez fiecare înfățișare/fiecare mască, fiecare umbră./mă joc, sinucigându-mă." (**1.***Blindajul final**).

Pentru Angela Marinescu textuarea înseamnă coborâre în infernul propriilor obsesii, în inconștient, pe de altă parte, mai reprezintă şi singura modalitate de a evada, libertatea de a-și distruge măștile pe măsură ce le închipuie sau le întruchipează: "*instrument al instrumentelor, creier descoperit/ umbră disperată frângându-ți înfățișările zdrențuite[…]/violența sunt eu.*" (**7.***Blindajul final**). Jocul de-a neființa exhibă o morbiditate ludică ce ne dă, prin continua suprimare şi resurecție întru anihilare, impresia unei eternizări a făpturii esențiale a poetei. Poemul este identificabil cu trupul în carne și oase, dar mai ales sânge, cerneala devine "*sângele albastru*" ar scriiturii :"*...îmi transform sângele într-un/ obiect sau ființă/ cu suflet și carne.*" (**4.***Blindajul final**). Iar ceea ce pierde poemul întotdeauna din realitate, din eul empiric, pentru că există o senzație continuă de pierdere, e, până la urmă, ceea ce se câștigă, acel interstițiu al anulării şi al devenirii întru ideal și dezirabil : "*Ridicarea din tine însăți/spre înălțimi pe care nu poți să le atingi.[...]/flacăra dinafară se contopește cu flacăra dinăuntru….*" (**11.***Blindajul final**).

Descompunerea trupului, fie că se va lipsi de fluide vitale, de creier, de membre, organe etc, semnifică vidarea de umorile negre, de carnea impregnată, într-un stadiu avansat de cangrenă. Prin exteriorizare se produce, de fapt, "*blindajul final*", arderea, purificarea fiecărui element contaminat. Extrapolând, lumea va fi, la rându-i, atinsă de morb, va absorbi urâtul și putreziciunea, pe când ființa recompusă în afară sau pe hârtie, chiar dacă e un duplicat al suferințelor poetei, își proclamă libertatea tocmai datorită potențialului extrem de suprimare și ironică, brutală confesiune. Poeta se îmbracă în pielea cuvintelor care nu acoperă mai mult decât expun. E o forță canibală, autodevoratoare, ce-și consumă simbolic trupul.

Abstracțiunile apar concretizate, plasticizate în versurile Angelei Marinescu, astfel, avem de-a face cu o interioritate contondentă ("*...retragerea în tine/ însăți. apoi ochiul. privirea./ o rană deschisă spre instinct.*" – **9.***Blindajul final**), violențele se propagă în exterior iar sângele inundă aerul, apa. Esangvinarea rimează cu actul scrisului, ambele eliberând în lume ființa "*pură*".

Lăcaș sfânt de rugăciune ori cameră mortuară, temniță, trupul se metamorfozează continuu în funcție de intensitatea şi clocotul sângelui, al emoțiilor. Ajunge să fie întruparea descriptivă a unei stări psihice, materializate prin selectarea diferitelor forme simbolice: mănăstire, cameră, interior strâmt, cap, craniu strâmt, craniu uriaș, închisoare, sânge, lumină etc. Uneori, elementele transmigrației simbolice sunt absorbite înăuntrul cărnii, contaminante, aglutinante, avem de a face cu un proces bidirecțional: de interiorizare precum şi de exteriorizare:"*coapsele ce se transformă-n lumină/ gleznele se închid peste cătușe, sufocându-le.[…]/ zidul impregnat de semne. o, curte a închisorii!/ cât toată viața de plină…*" (**11.***Blindajul final**).

De asemenea, gândul, în poezia Angelei Marinescu, e o ființă de sine stătătoare, pe picioare fragile precum *Elefanții* lui Dali, mai mereu potrivnică, un alter violent, defulant sau refulant, ieşit din temnița propriilor obsesii, depresii, pentru a-i ucide, a-i suprima pe beneficiarii afecțiunii eului liric: "*iubirea este vârtejul nimicului/o mamă și-un copil, doi naivi înghițiți/de o minte adăpostită de un craniu strâmt./și acest gând saltă pe picioare subțiri/el trage după el un cuțit ce fulgeră ca pe un tată sumbru.*" (**13. ***Blindajul final**)

Avem de a face cu transcendența goală ce trimite, în consecință, la o metafizică a echilibrului psihic, a armonizării cu sine – instanțe după care se tânjește mereu în aceste poeme. Ființa potrivnică rănește, inevitabil, din interior, astfel, constructul mental e mai viu, pentru

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Angela Marinescu, decât însăşi viaţa. Ierarhiile se inversează iar durerea se materializează prin recurenţa, în identitatea eului liric, a deconstrucţiei, sfârtecării, bipolarităţii, dezechilibrului, a claustrării interioare: ”*Săritura. în adânc. în inima grea a vieții[...]/...ai vrut să te tai în două. ai vrut să trăiești dincolo/...cu tine în tine/cu tine deasupra ta./ acest cosmos simplu. celulă cu gratii. îngustă, strâmtă[...]/ ucigând liniștea și echilibrul/ DEZECHILIBRU*” (**15.***Blindajul final**).

Arta poetică **16.*****, din volumul **Blindajul final** (1981), ne defineşte poezia Angelei Marinescu drept spațiul ”*de sus*”, prin care se transcende. Este o ascensiune purificatoare, dar care consumă pe măsură ce filtrează și devoalează. ”*Blindajul final*” se construieşte, textualist, din şi în cuvinte. Mâna care scrie devine plus în poezie în măsura în care lasă un minus în viață. Plusul din poezie se transformă în plus vital, sângele albastru vărsându-se în sânge, ca morfina. Și, pentru că spațiul interior apare claustrant, torționar, exterioritatea se dorește promițătoare. Însă odată ce iese din sine, poeta își asumă dezintegrarea:”*...mască din carne peste carne.[...]/tremur. tremur și vibrația răspunde înafară/...cuvinte în care mă pot îngropa.[...]/natura este înafară. în mine există doar creierul.[...]/iubirea este înafară. în mine există doar semnul morții/bisturiul și precizia./și dacă dintr-o sete fără margini/vreau să ridic brațul deasupră-mi/îmi sacrific brațul deasupră-mi.*”

Un alt element important şi controversat, deopotrivă, îl reprezintă sângele în poezie. Şi, mai ales, abundenţa acestuia care, nu de puţine ori, dă senzaţia de saţietate. Dincolo de simbolurile extinse ale feminităţii pe care le indică, sângele nu e, sau nu se doreşte a fi, apanajul cruzimii gratuite, al teribilismului pur şi simplu, ci, în cuvintele lui Al. Cistelecan (2004: 135), invocă ”o întrupare de himere groteşti”: ”*Când arunci cuvinte, ca și cum/mintea ar horcăi: ziua se luminează, florile se deschid[...]/cruzimea se scaldă în valurile de aer pe care le face[...]/piciorul privighetorii în zbor./ NU ÎN SÂNGE*”. De aici, rezultă semnificaţiile mai profunde ale abundenţei lui in texte. Avem o veritabilă colecţie de tipuri de sânge: care arde, care îngheaţă, care îneacă şi gâlgâie. Iar această hemofilie proteică ne demonstrează că, în enclava spaţiului scriptic, întregind identitatea textuală, cruzimea şi delicateţea se împletesc oximoronic. La sfârşit, rolurile sunt inversate, elementele simbolizând suavitatea, fragilitatea, rănesc, apar impregnate de morbiditate – cu atât mai puternice – avataruri ale propriei morţi spirituale ce provoacă, prin alăturarea antitetică, ”şocul negru” despre care vorbeşte Gilbert Durand (2000) în *Structurile antropologice*... Doar că vor provoca acest şoc prin revers, prin prea multă delicateţe pe un fundal sufletesc imund: ”*Peste măcelarii ce stau adunați/în colțul străzii sumbru, zboară fluturi[...]/valuri aurii sorb ochii ce nu sunt făcuți să vadă/ci să taie...*” (**18.***Blindajul final**).

Poezia Angelei Marinescu absoarbe, asemenea unui vortex, întreg universul exterior şi descompune elementele în avataruri ale propriilor coşmaruri sau stari interioare convulsive, profund introspectivă şi egocentrică, provoacă impresia implacabilă că nu există oxigen în afara ei, dar nici înăuntru nu se poate respira fără greutate, dimpotrivă: ”*sfere negre se rostogolesc în jurul inimii/îmi arunc cuvintele/în plămânii voştri nevăzuți[...]/sunt blestemată să văd putregaiul*” (**19.***Blindajul final**).

Angela Marinescu creează în poezia sa imaginea metaforizant–abstactizată a unei instanţe legiferante, care extrage sensul lumii din dioptriile propriilor lentile însângerate. Simboluri şi intensităţi verbale, excentricităţi fizice sau graniţe psihice, totul se răsfrânge în şi din interior. Astfel, recurenţa personajului orb se leagă de acuitatea simţurilor epuizate, a nervilor tociţi, a sângelui gâlgâind: ”*un vânător lipit cu nările de pradă[...]/transfigurarea din urmă intensă și scurtă/precum orgasmul greoi: al oarbei/prin ceață convoiul însângerat sapă tunelul morții.*” (**20.***Blindajul final**).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Vânătorul, într-o intimă relaţie cu prada, transformă actul uciderii într-unul erotofag, suicidar, asemenea îndeletnicirii scrisului. Angela Marinescu îşi reinventează mereu identitatea textuală, ceea ce îi angrenează fiinţa într-o reiterantă anulare înspre nou. De la neo-expresionism la postmodernism şi înapoi, versurile confesive, mereu pe muchie de cuţit, ale Angelei Marinescu, o înscriu pe aceasta în galeria poetelor cu voci când isterizant-furibunde, când de o gravitate abstractă.

Spre deosebire de Marta Petreu, însă, Angela îşi descoperă doar pe parcurs îndrăzneala limbajului impudic al feminităţii şi al corporalităţii expuse ostentativ. Primul său volum, *Sânge albastru*, apoi următoarele trei: *Ceară, Poezii şi Poeme albe*, îi trasează timid identitatea încrâncenată din *Blindajul final* sau *Parcul*. După cum însăşi poeta mărturiseşte (Iorga 2004), ea se va dezice oarecum, de acestea. Deoarece limbajul original pe care a dorit să îl creeze odată cu poezia sa lipsită de inhibiţii şi personală ca pielea, l-a atins abia mai târziu, când a ajuns să se trăiască şi apoi să se scrie din centrul fiinţei pentru care identitatea socială nu este definitorie, iar ”*moralitatea*” se cere ”*ostentativă*” pentru a fi şi legitimată sau legitimantă.

Această permanentă operaţie furibundă pe creier a poetelor confesive – fluxul poetic al Martei Petreu în confruntarea cu singurătatea, disperarea, frica, vidul existenţei, şi de la care speră medierea comuniunii cu metabolismul cititorului – Mircea Diaconu (2005: 79) o traduce prin: ”confesiunea demistificantă, biografismul sever, cinismul cald al autolapidării…discurs auster, lipsit chiar şi de patetismul flagelării”. În suita de mai sus integrăm şi paradoxalul patetism al tautologiei pe care o presupune egocentrismul eului liric. Sângele scriiturii (”*Da. Scriu cu sânge. Cu sângele meu. Şi cu cerneala/Ce curge lent – în loc de spermă…*” –**Falanga**) se dovedeşte unul viciat datorită faptului că, pe tot parcursul volumelor sale, poeta îşi presară colecţia de substanţe otrăvitoare (”*păpuşi de seu drogate cu chinină*” – **DonaJuana**; ”*suport virtuţile aconitului – paralizează/ ca un pat oficial de mireasă*” – **Descrierea autorului**; ”*zeama trupului tău tânăr într-o sâmbătă fără iubire/ Perfuzie înţeleaptă letală…*” –**Orfelinat iarna**; ”*Prezent al euforiilor chimice sentimente sumare*” – **Artemis**; ”*Le cunoaştem: amanita vera amanita vera/ altceva nimic*” – **Fuga din Egipt**; ”*atropa belladonna e unica superstiţie/ prin care virginitatea mai poate să piară*” – **Superstiţii de vară**; ”*…papaver somniferum/ ca o seringă în care anestezicele se amestecă/ şi intră-n venă până la deplina osmoză*” – **Portret clinic**) care, mai apoi, se revarsă, din corpul violentat astfel, în trupul versurilor tanatofore, devenit un laborator alchimic: ”*să vorbim unul cu altul exact/ mânuind cuvintele ca pe un preparat farmaceutic[…]/ să vorbim precaut/ cum ne-am oferi unul altuia dimineaţa/ ceaşca de cianură bine fiartă fierbinte*” **(Mesaj de seară cu adresa ştearsă de ploaie)**.

Combinarea cuvintelor descrie o practică dedicată celor mai experimentaţi şi, totodată, psihedelici, farmacişti. Însă, poeziile apar tot mai pletorice şi încrâncenate în *Poeme neruşinate, Cartea mâniei*, provoacă greaţa difuză a saţietăţii, otrăvurile îşi fac efectul, cititorul real, pus faţă în faţă cu cititorul ideal, adică Marta, are un impuls de recul: ”*Greaţă. Scârbă. Scârbă de tot. Mă zgâlţâie scârba/ Ladă de gunoi – urlu – ladă de gunoi*” (**Parabola orbilor**).

Prin aşa-zisa virilitate a conceptualizării sentimentelor, şi prin imagini de mutilare psihică şi corporală vecine cu schizofrenia – una provocată, însă – poezia Martei Petreu este o instanţă activă şi reactivă, dar nu în accepţiunea socială a termenului, dimpotrivă. Această reactivitate apare îndreptată împotriva propriei identităţi polimorfe.

Revendicându-şi descendenţa arghezian̆ă de la prima sa carte până la *Scara lui Iacob*, optzecista postmodernă, Marta Petreu alege să-şi înceapă cariera de poetă tocmai printr-o îndrăzneaţă artă poetică, menită a-i împărtăşi concepţia despre putere şi poezie ca mijloc de luare în stăpânire a lumii şi, mai ales, de coagulare a sinelui fragmentat. Primul poem al volumului său

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

de debut din 1981: *Aduceţiverbele* se doreşte o **Prefaţă** la viaţa de hârtie, legatara identităţii personale ca ”*ipseitate narativă*” (Ricoeur 1990), reprezentând saga maturării imanenţei convulsive a unui eu poetic marcat de obsesie, autoreflecţie în negativ şi, în acelaşi timp, de accese narcisiste (”*frageda sudoare a dragostei de sine*” – **Verba**) cu, nu de puţine ori, înscenate intenţii de suprimare interioară: ”*Eu adun evenimentele…/ Moare în Marta zi de zi o femeie*” (**Teze despre singurătate**).

De aici, vedem cum se naşte, în contrapartidă, conştiinţa lucidă a acestei mortificări voluntare a eului liric (”*Noi intrăm în carte cu trufie/ şi spunem/…Un poem despre moarte/ e mai real decât moartea*” – **Aduceţi verbele**), fapt ce reclamă căutarea neobosită a unor identităţi reactive (”*Dacă am cuvinte pot înfia amintiri*”– **Teze despre zilele faste**). Conştiinţă surprinsă ca-ntr-o cameră a oglinzilor, infinit multiplicată în sinonimele obsesiei bine înrădăcinate (”*creierul meu camuflat într-o mănuşă de box/În măcelăriile Domnului…/se pipăie emisferele minţii*” – **Teze despre creier**) – asemenea iederei, sufocând poemul – şi ale narcisismului scriptic (”*sub această tunsoare nefeminină/ stă Numele – duios anacronism al poemului*” – **Prefaţă**), ce, nu de puţine ori, sabotează, devorator, autoironic (”*Aici se află jocul cu verbele/ şi lecţia de istorie/ a faimei mele*”– **Prefaţă**) şi revelatoriu (”*multiplicată fotografie a singurătăţii*” – **Verba**).

La fel ca Angela Marinescu, Marta Petreu ilustrează virtuoz, prin opera sa, cum damnarea şi victimizarea bine instruite în a se ”*înjunghia pe la spate*” (”*Nimic nu poate tulbura echilibrul/ precum aceste cuvinte în care/ ne mărturisim scăderea*”– **Teze despre zilele faste)** pot fi, accesând verbul potrivit (”*Cuibul de îngeri îmi stă-n gât/ stătut e timpul în cuvinte*” – **Peisaj**; ”*şi noi undeva/ lângă punctul maxim al acestei metafore*” – **Teze despre creier**), un eveniment demn de luat în considerare. Deci, paradoxal, stabilizator şi consacrant (”*Verba – reducând la onorabilitate toate dorinţele/ primul teasc pentru tipărit sentimente/…leac probat contra amneziei*”), acesta facilitând accesul la eternitate sau la esenţa întâmplărilor sociale (”*magic os pentru scribii asfaltului*” – **Verba**) ori personale (”*Şi scriem:/ cartea este coerenţa istoriei şi de-aceea/ scriem scriem scriem*” – **Coerenţa istoriei**). În viziunea Martei Petreu, poetul se învecinează, datorită clarviziunii asupra necesităţii de a-şi provoca mereu şi instrui forţa anamnestică (”*Până există memorie/ de unde să vină îndurare*” – **Până există memorie**) şi imaginativă (”*Din cele o sută de cazărmi ale imaginaţiei/ îmi iau raţia zilnică de consoane*” – **După-amiază de iarnă**), cu divinitatea (”*Noi intrăm în carte/ şi spunem: /verbele/ aduceţi verbele/ pentru Cina cea de Taină*” – **Aduceţi verbele**), raiul (”*scribul îşi devoră prietenul/ şi adună silabele/ la marginea raiului*”– **Unde răsar fragi**), şi, deopotrivă, cu dezastrul, vidul şi întunericul (”*Despre păsările nopţii ştiu poeţii clovnii vrăjitorii*” – **Pe marile aeroporturi**), de multe ori cele dintâi neputând fi decantate de cele din urmă.

Truism al generaţiei – pentru Marta Petreu, postmodernista eretică pe care Ion Bogdan Lefter (2005) o plasează la graniţa dintre ”orgolioşii moralişti şi conceptualizanţi” – lumea scripturală devine mai pregnantă decât însăşi realitatea, aceasta datorită reuşitei poetei române de a realiza predominanţa identităţii personale, căutate în poem, asupra celei sociale (”*Fără melodrame această cronică subiectivă[…]/ Scriu acest poem pentru gloria personajului principal[…]/ Îngăduite fie azi substituirile între verbe şi starea reală/ în locul eroului principal vom pune confuzia Martei[…]/ viaţa presată între cotoarele cărţii*”– **Alte teze neterminate despre Marta**), chiar dacă, doar pentru a accesa, cu luciditatea mereu glorificată, stări sumbre de spirit.

Ideea vehiculată de către Clément Rosset (1999: 28) – şi anume că identitatea socială este unica posibil de a fi cunoscută în fapt, deoarece coerenţa identitară se construieşte prin memoria faptelor înregistrate exterior, pe când identitatea privată rămâne o ficţiune reconfortantă din

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

punct de vedere psihologic, ”fantoma” care dă târcoale sinelui interogativ (”L'identité personnelle est ainsi comme une personne fantomale qui hante ma personne réelle (et sociale), qui rôde autour de moi….du confort psychologique lié au sentiment de l'identité personnelle, même si ce sentiment est fictif”.) – îşi va găsi infirmată premisa în versuri precum: ”*adevărul şi falsul au coerenţă interioară/ La fel de simplu modelul bunăvoinţei modelul puterii*” (**Pereche iubindu-se sub zăpadă**).

Tocmai datorită acestei forţe etice pe care o reprezintă, ca o pânză freatică a poemului, identitatea privată dă măsura autenticităţii scriiturii şi, implicit, a vieţii: ”*Si la croyance en une identité personnelle est inutile à la vie, elle est en revanche indispensable à toute conception morale de la vie*” (Rosset 1999: 90). Astfel, vedem cum, în volumele Martei Petreu, se glisează înspre polul opus, identitatea publică rămâne mereu un element fantomatic ce violentează, însă, şi frânează libertatea interioară a eului liric (”*Făptura ta nu poate să mântuie/ Fiindcă există o poveste chiar durerea se naşte moartă*” – **Întâmplări**). Referirile la trăiri şi gesturi înregistrate social, deci cumva superflue, sunt, mai totdeauna, însoţite de descrierea strategiilor evazioniste, pentru a intra în cronicile apocrife, adică acelea care contează: ”*paradisul unei nopţi de retorică[…]/Ora de fapte: /Marta s-a tuns/ Îmbrăcată-n jeans Marta contemplă[…]/Cronica apocrifă a acelor nopţi/e scrisă*” – **Teze neterminate despre Marta**).

Observăm plasarea identităţii de substanţă – deţinătoarea echilibrului, a adevărului profund (”*reducând la onorabilitate toate dorinţele*” – **Verba**) – în alteritatea textului: Marta care asmute verbele dinspre cealaltă Martă asupra căreia îşi încearcă **Tezele despre identitate**, pentru a-i scoate la lumină chipul de adâncime, apelând la dedublare şi mutilare (în acest sens, Radu G. Ţeposu (2006: 142) vorbeşte despre un ”senzualism al suferinţei…prin sporirea lucidă a durerii, insuficienţa se vindecă prin exces.”) spre a atinge coerenţa interioară (”*...abia când sufăr/ devin reală*” – **Despre condiţia realităţii**), deloc străină de vulnerabilitatea feminităţii mereu refuzate, eludate la nivel lingvistic (”*Marta-şi revendică Doctrina consistenţei iluziei*”).

Poeta optzecistă se impune în peisajul generaţiei sale mai ales datorită excentricităţii limbajului conceptualizant, viril prin preferinţa tăieturilor drepte în carnea poemului (”*sinceritatea Martei – coerentă selectivă*” – **Sfârşitul serbării)**. Întâlnim, aici, o reflexivitate pe alocuri demetaforizată ascunzând, în subtext, sentimentul şi fragilitatea specific feminine(”*Verbe ale pământului aceste candori măsurate*” – **Alte teze neterminate despre Marta)** – spre a le imprima forţă dinaintea alterităţii masculine: ”*Cum să scriu poeme tandre – mă întreb – /cum să scriu?/ În căderile nopţii vorba mea tencuieşte bărbaţii*” (**Căderile nopţii**) – acestea reprezentând adevărata miză a poemelor sale. Precum observă Nicolae Manolescu (2008: 1332): ”Cerebralitatea e mai mult chestiune de vocabular (rece, noţional) şi nu reuşeşte să ascundă cu totul frustrarea afectivă. Logica lirică stă pe un strat de senzualitate.”

Senzualitate bine dozată, însă, în aşa fel încât corporalitatea să devină ea însăşi maniera prin care labilităţile sufletului şi ale minţii să se preschimbe, supraexpuse şi eviscerate, într-o armură de simboluri ale erotofagiei. Acest discurs – de ”*fecioară apocaliptică*” pe care îl întrebuinţează ca pe o armă, când pentru a riposta (”*şi nu răspund azi/când mă chemi/ cu glasul cel de toate zilele*” – **Ziua a şasea**), când pentru a se analiza fără menajamente, instigând cuvintele, verbe culese din subconştient, să aducă la suprafaţă adevărul (”*Sub placenta de verbe[…]/Supravieţuirea prin simboluri[…]/ Înăuntru. Înăuntru e bruta lucidă flămândă/ Înăuntru e creierul tânăr*”– **Teze despre zilele faste**) – ridică semnificantul la rangul de semnificat, spre a da forţă integratoare şi deplină poemului: ”*Un poem de dragoste/e mai adevărat / decât o noapte de dragoste*” (**Aduceţi verbele**).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Angela Marinescu, pe de altă parte, preschimbă cuvântul într-un vortex thanatofor care desface carnea obsesiilor și fricilor de pe oase în scenarii de un egoism paroxistic privind îmbibarea universului exterior cu interioritate tarată, violentată, abhorată. Astfel, semnificatul, cu cât este mai dezintegrat și denigrat de către semnificant, cu atât prinde rădăcini mai adânci în imaginarul cititorului și are valențe transfiguratoare. Ambele poete taie în carne vie pentru a-și altoi ființa indezirabilă cu mugurele proaspăt, sângerând al eului liric ce se joacă tocmai cu acele cuvinte-grenadă care dinamitează cu sete acolo unde simt convulsiile sub tălpi, asigurându-se că nervii spulberați în eter sunt ca sporii dincolo de hârtie, eliberați din irealitatea imediată a depresiilor abisale ale poetelor în cea mai epidermică realitate prin sistemul lectorului nu de puține ori captiv într-o empatie a șocului.

BIBLIOGRAPHY

Damasio, Antonio R., **Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience**, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002

De Souzennelle, Annick, **Le symbolisme du corps humain**, Paris, Albin Michel, 2000

Diaconu, Mircea A., **Atelierele poeziei**, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, 2005

Durand, Gilbert, **Structurile antropologice ale imaginarului**, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2000

Le Breton, David, **Anthropologie du corps et modernité**, Paris, PUF, 2011

Lefter, Ion Bogdan, **Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”**, Piteşti, Paralela 45, 2005

Lipovetsky, Gilles, **L'ere du vide**. **Essais sur l'individualisme contemporain**, Paris, Gallimard, 1993

Manolescu, Nicolae, **Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură**, Piteşti, Paralela 45, 2008

Ricoeur, Paul, **Soi-même comme un autre**, Paris, Seuil, 1990

Rosset, Clément, **Loin de moi. Étude sur l'identité**, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999

Starobinski, Jean, **Melancolie, nostalgie, ironie**, Bucureşti, Editura Meridiane, 1993

Ţeposu, Radu G., **Istoria tragică&grotescă a întunecatului deceniu literar nouă**, Bucureşti, Cartea Românească, 2006

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ROMANIAN IDENTITY BETWEEN PRIDE AND PREJUDICE

Loredana Nicoleta Ilie

Lecturer, PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti

Abstract: The paper points out the difference between the Romanians' image of themselves in relation to the Other and the image that the Other has formed about the Romanians, as Strangers. Romanians' auto-images reflect either an exaggerated sense of unrealistic pride or a bitter assertion of marginality, inferiority or „nothingness", while their hetero-images still do not differ much from the ones that their ancestors had of the Other. The selection of imagotypical texts gave priority to those written by I.L.Caragiale, E.M. Cioran and Matei Vişniec whose selfimposed exile conferred them the special status of being partly assimilated by the Other, becoming thus, insiders and outsiders at the same time. Stereotypes and prejudices also dominate the perception of Romanians by Others, although in the comtemporary context of globalization it is easier to counteract them.

Keywords: auto-image, hetero-image, identity, patriotism, ethnocentrism

Caleidoscopul fascinează. Descoperi cu uimire cât de mult se schimbă decorul printr-o simplă rotire de perspectivă. Aceleaşi componente scrutate strălucesc sau devin obscure în funcţie de raportul dintre lumină şi oglinda care o reflectă. Studiul imagologic centrat pe identitatea românească aminteşte de manevrarea unui astfel de dispozitiv optic prin care se poate descoperi multitudinea de imagini divergente generate de complexul de factori care influenţează producerea de instantanee textuale, supuse apoi multiplicării prin variate interpretări cauzate de subiectivitatea receptării.

Dintre aceste infinite *auto* şi *hetero-imagini* sunt reţinute cele create de textele literare ai căror autori clasici şi contemporani pot fi consideraţi purtători de cuvânt ai caracterului naţional pentru că au fost validaţi prin universalitatea şi perenitatea operei lor. O constelaţie de astfel de texte viabile oferă albumul de imagini în care profilul românilor este captat din numeroase unghiuri. Răsfoindu-l, descoperim nu doar imaginea surprinsă de aceşti scriitori, ci şi pe cea a românilor despre ei înşişi, a românilor despre străini şi a acestora despre români.

În ceea ce priveşte primul tip de imagini, selecţia noastră pune în lumină două atitudini corespunzătoare percepţiei subiective a trăsăturilor definitorii ale românilor: idealizarea şi denigrarea. Reflectarea parţială a realităţii şi tendinţa de a o judeca explică naşterea prejudecăţilor responsabile de crearea unor imagini eronate în care obiectul analizat apare fie idilizat, fie ponegrit[1]. „Spaţiul mioritic" este deopotrivă „o gură de rai", o vatră străveche, sacră, încărcată de spiritualitate, dar şi un „loc al pierzaniei", populat de o „lume-lume" teratologică, a cărei indolenţă ancestrală explică ruşinosul vid cultural de un mileniu şi menţinerea la periferia istoriei şi a civilizaţiei.

[1]Manfred Beller, *Perception, Image, Imagology*, în *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representations of National Characters, A Critical Survey*, edited by Manfred Beller, Joep Leerssen, Rodopi, Amsterdam- New york, 2007, p. 5.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În mod inevitabil, aceste particulare raportări ale scriitorilor la naţiunea din care fac parte, incită discuţii legate de patriotismul lor. Eroarea de a echivala aceste imagini-„etnotip", reprezentative ale convenţiilor literare[2] cu reflectarea directă a naţiunii însăşi, dar şi acceptarea tacită a definiţiei „esenţialiste" a nepatriotismului drept îndrăzneala eretică de a-i defăima pe români, precum şi confundarea patriotismului cu versiunea sa patriotardă[3], explică reacţiile de opoziţie stărnite împotriva unor scriitori precum I.L. Caragiale, Emil Cioran, Andrei Pleşu care nu vor adopta slugarnic o atitudine de evlavie faţă de ţară şi vor îndrăzni să prezinte acele aspecte care o pun într-o lumină nefavorabilă.

Datorită prestigiului de care se bucură textul literar validat estetic în timp, imaginile diseminate de către aceşti autori cu vocaţia „oftalmoftologică"[4] de investigare lucidă, fără sentimentalisme a unei „Românii fără fard", sunt mult mai durabile decât cele produse de literatura de circumstanţă, de valoare literară discutabilă, diseminate până la ridicol în perioada comunistă şi chiar şi mulţi ani după revoluţia din 1989, în paginile manualelor de literatură care continuau să întreţină miturile justificative ale mândriei de a fi român, prin intermediul poeziilor lui G. Coşbuc sau ale eseurilor patriotice ale lui Alecu Russo[5].

În mod paradoxal, I.L. Caragiale, întâmpinat cu reticenţă de publicul anonim refractar la propria-i imagine captată anamorfotic în oglinda comediilor sale, acuzat de „nepatriotism" chiar de la înălţimea forului academic pentru că şi-a permis să înfăţiseze exclusiv elementele negative ale societăţii, este încă autorul care a impus una dintre cele mai viabile imagini nu doar a societăţii burgheze române de la sfârşitul secolului al XIX-lea ci şi a românismului dintotdeauna. Este adevărat că imaginea surprinsă este una negativă, situată la polul opus celei prefigurate în textele idilice ale sămănătoriştilor şi în cele militante ale poporaniştilor, pentru care adevăratul exponent al identităţii noastre este ţăranul român robust, cu sănătate fizică şi morală, cu bucurie de a trăi în bună înţelegere cu ceilalţi. În mai toată opera dramatică a lui Caragiale însă, precum şi în *Momente* se identifică, dimpotrivă, portretul românului citadin flecar, superficial, orgolios, patriotard, xenofob. Mitică, Farfuridi, Caţavencu, „moftangiii", „românii verzi" etc. sunt deopotrivă mărci inconfundabile ale caragialismului şi ale profilului psihologic al românului.

Perpetuarea fatalistă a stării de tranziţie surprinsă memorabil în comediile şi schiţele sale poate fi una dintre explicaţii pentru trăinicia portretului colectiv stilizat de geniul caragialian prin esenţializarea de maximă fidelitate realistă a notelor definitorii imuabile ale concetăţenilor săi. În plus, din perspectivă imagologică, I. L. Caragiale constituie un caz aparte. Etichetat de N. Davidescu, cel mai aprig detractor al său, drept „ultimul ocupant fanariot"[6] şi blamat de „inaderenţă la spiritul românesc"[7], din cauza originii străine invocate uneori cu nereţinută ostentaţie de către el însuşi, Caragiale este *străinul* aflat în acelaşi timp aproape şi departe[8], care poate să observe cu imparţialitate şi claritate, cu un ochi mai proaspăt şi mai ager ceea ce ţine de

[2] „ Ethnotypes (i.e. steretypical characterizations attributed to ethnicities or nationalities, national images or commonplaces) take shape in a discoursive and rhetorical environment; they are representative of literary discoursive conventions, not of social realities." (Manfred Beller, Joep Leerssen, *Foreword,* în *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representations of National Characters, A Critical Survey, ed. cit.* , p. XIV)

[3] Loredana Ilie, *Great Romanian "Non-Patriots",* în Buletinul Universităţii Petrol-Gaze din Ploiesti, vol. LX, No. 2A/2008, p. 124.

[4] Vasile Gogea, *Oftalmoftologia sau ochelarii lui Nenea Iancu,* Editura "Grinta", Cluj-Napoca, 2002.

[5] V. Arleen Ionescu, *Globalizing Mentalities in 21st Century Romania,* în Buletinul Universităţii Petrol-Gaze din Ploiesti, vol. LXIII, No 3/2010, pp. 239-248.

[6] N. Davidescu, *Caragiale cel din urmă ocupant fanariot, sau inaderenţa lui la spiritual românesc,* în "Cuvântul liber", 3 august 1935.

[7] *Ibidem.*

[8] Aşa cum remarca încă din 1905 Simmer în *Digresiune despre străin,* comentat de Marc Guillaume în *Spectralitatea ca eliziune a altului,* apărut în Baudrillard, J., Guillaume, M., *Figuri ale alterităţii,* EdituraParalela 45, Piteşti, 2005.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

specificul naţional. Valabilitatea mărturiei etnografice caragialiene, a complexului de *auto-stereotipuri* pe care le demască, poate să reiasă, paradoxal, chiar din argumentul capital al tezei lui N. Davidescu, pentru care autorul *Momentelor* a rămas „... un inteligent călător străin care, în trecere prin spiritul şi prin peisajul românesc, a avut darul şi norocul să găsească note caracteristice”[9]. Contemplarea lucidă, distanţarea critică faţă de „chestiunile arzătoare la ordinea zilei” prin zeflemeaua usturătoare, satira muşcătoare sau ironia insidioasă, ar fi explicabile astfel, în cazul lui Caragiale, prin înstrăinarea inerentă şi (auto)impusă de climatul social, politic şi moral „daco-român”. Pe de altă parte însă, apartenenţa lui Caragiale la neamul despre care scrie îi este subliniată pe ton dojenitor de Dimitrie A. Sturdza atunci când, în motivaţia de respingere a premierii academice a *Momentelor*, insistă asupra păcatului de căpetenie al autorului *român* care nu are dreptul „să-şi bată joc de naţiunea sa”[10], spre deosebire de „unii străini răuvoitori”, precum Mite Kremnitz sau Brociner, care „pot scrie ce vor despre societatea românească”.

Asimilat în şi mai mare măsură, prin exilul voluntar şi dezrădăcinarea autoimpusă, cu *străinul* care îi defăimează pe români[11], Emil Cioran exhibă aceeaşi dramă a dublei identităţi în raport cu propria sa patrie, acelaşi paradoxal statut de înstrăinat în propria ţară. Zeflemelei şi ironiei caragialiene, considerate „iresponsabile” de Petre Pandrea şi C. Noica[12], Cioran îi preferă reproşul direct, diatriba caustică, deşi acuzaţia de inerţie istorică, de adamism cultural[13], reiese cu claritate şi din dispreţul abia camuflat al lui Nenea Iancu, scrutând cu aparentă imparţialitate „lumea-lume” care se complace într-o existenţă de bâlci continuu. Chiar şi înainte de momentul despărţirii de ţară şi de limba natală, în paginile foarte controversatei *Schimbarea la faţă a României,* discursul centrat pe destinul mesianic al ţării sale şi pe identitatea naţională marcată de fatalitate, resemnare şi pasivitate, devine pătimaş, vulcanic, agresiv, dar, în fond, ca şi în cazul lui Caragiale, izvorăşte din aceaşi dorinţă corectivă şi dintr-un patriotism mai adânc: „N-a înţeles nimic din problema României acela pentru care ea nu e o obsesie dureroasă. [...] Nu este naţionalist acela pe care nu-l chinuie până la halucinaţie faptul că noi, românii, n-am făcut până acum istorie, ci am aşteptat să *ne facă istoria*, să ne dinamiteze un torent transcendent fiinţei noastre; nu este naţionalist acel ce nu e frământat de limitarea fatală care închide România în cercul şi fatalitatea culturilor mici, a acelor culturi care n-au curajul să se învârtă în jurul propriei lor axe; nu e naţionalist acel care nu suferă infinit că România n-are misiunea istorică a unei culturi mari, imperialismul politic, megalomania inerentă şi voinţa nesfârşită de putere caracteristice marilor naţiuni, precum nu e naţionalist acel ce nu doreşte fanatic saltul transfigurator.”[14]

Fragmentul este edificator în privinţa unui tip de atitudine comun printre intelectualii români, constienţi şi afectaţi până la complexare de marginalitatea culturii noastre, de

[9]Apud. Şerban Cioculescu, *Caragialiana*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 415.
[10]*Idem*, p. 393.
[11] Din perspectivă imagologică, pentru poziţia lui Caragiale, dar şi Cioran, care frecvent recurge la exemplul francezilor sau al englezilor, utilă e concluzia studiului lui Gountier-Louis Fink, axat pe opoziţia dintre francezi şi germani, citat de Manfred Beller: „autostérotypes et hétérostéreotypes obéissent plus ou mois automatiquement au principe des vases communicants. Tant que l'individu accepte le rôle qui lui est imposé et s'identifie au groupe et à ses valeurs, ses autostérotypes sont positifs, tandis qu'il a tendance à se faire une image négative des autres, voire à les considérer comme ennemis. Par contre, s'il rejette les valeurs de son groupe ou se sent marginalisé, voire exclu, l'image qu'il se fait de son propre groupe, qui ne correspond pas nécessairement à son autoimage individuel, devient négatif, tandis que les hétérostéreotypes ont tendance à remonter et à devenir positifs, à servir de modèle.” (*Imagology: The Cultural Construction and Literary Representations of National Characters, A Critical Survey, Ed.* cit., p. 12)
[12] Eugen Simion, *Prefată, I.L. Caragiale şi spiritul românesc,* la I.L., Caragiale, *Opere, I,* Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2011, p. V.
[13] E. M., Cioran, *Schimbarea la faţă a României,* Humanitas, Bucureşti, 1990, p. 40.
[14]*Idem.*, p.43.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

consecinţele mai degrabă nefaste ale etnocentrismului. Perpetuarea acestei imagini a scriitorului român, timorat în faţa marilor culturi europene, stingherit de sărăcia producţiei noastre literare şi dornic de recunoaşterea binemeritată printre străini, se poate deduce dintr-un text al unui alt autor român cu dublă identitate conferită de exil, text în care problema acestei reglări de conturi cu istoria se pune în mod neaşteptat. Într-unul dintre *patch*-urile din care apare asamblată ingineria textuală experimentată de Matei Vişniec în *Neguţătorul de începuturi de roman,* centrală este inedita grevă prin tăcere a scriitorilor români, declanşată de valul de sinucideri ca reacţie de protest extrem la o nedreptate de nesuportat: faptul că niciodată României nu i se acordase Premiul Nobel pentru literatură. Răspunzând parcă întrebării formulate în cadrul numeroaselor dezbateri de la sfârşitul secolului trecut de Sorin Alexandrescu – „Ce-ar fi dacă am încerca să gândim Europa în afara raportării noastre spasmodice la ea, în afara anxietăţilor şi obsesiei unicităţii, sau devianţei cazului românesc?”[15]- naratorul din romanul lui Matei Vişniec imaginează un scenariu perfect plauzibil, în concordanţă cu vanitatea şi orgoliul ereditar al românilor: „Brusc, ca prin miracol, toate complexele culturale din codul genetic al scriitorilor români dispărură. Nimeni nu se mai simţi responsabil că în decurs de o mie de ani de la venirea popoarelor migratoare până la formarea primelor voievodate, spaţiul locuit de români nu produsese nici un text scris. Nici un scriitor nu se mai simţi torturat de faptul că între prima universitate creată în Europa şi cele apărute la jumătatea secolului al XIX-lea la Iaşi şi Bucureşti se intercalau dureros 500 de ani. Tăcerea de un an a scriitorilor români fu o veritabilă dializă culturală şi istorică. Toate toxinele acumulate din cauza sentimentului că România intrase târziu în istorie şi rămăsese marginalizată fură evacuate. Brusc, Occidentul dispăru, ca autoritate absolută, de pe radarul psihologic al creativităţii româneşti. Un uriaş sentiment colectiv de uşurare se născu la capătul perioadei de grevă: nimeni, dar absolut nimeni nu mai simţi nevoia de a fi omologat întâi în Occident, pentru a fi apoi recunoscut la el acasă.”[16] Vizionarismul acestui text îl plasează parcă la capătul „saltului transfigurator” cioranian, însă în registrul comic, de esenţă caragialiană, de replica moftangiilor săi – „Să-şi vază de trebile ei Europa” – amintind fără echivoc prăbuşirea în derizoriu a protestului sinucigaşilor: „Brusc, sloganul «Un Nobel pentru România – acum!», fu abandonat în favoarea altuia: «Premiul Nobel, ni se rupe!»[17]

Aceeaşi suficienţă şi aroganţă iresponsabilă este penalizată cu umor de Andrei Pleşu în colecţia de editoriale sclipitoare şi eseuri, adunate sub titlul sugestiv pentru balcanismul din care încă nu reuşim să ne sustragem, *Comèdii la porţile Orientului.* În *Descriptio Moldaviae,* textul care i-a adus şi acuzaţia de trădător de neam, pe aceleaşi temeiuri invocate în cazul lui Caragiale, respectiv, prezentarea unor stări de fapt care „riscă să ne strice obrazul”, aflat în postura de ghid prin România pentru câţiva prieteni turişti din America, naratorul se găseşte dintr-o dată în postura ingrată de mesager al ostilităţii româneşti faţă de străinii percepuţi ca în vremuri străvechi, drept „năvălitori”, „barbari” sau cu mult inferiori spiritualiceşte. În periplul printre mânăstirile moldoveneşti, pe care le considera puncte de interes cert pentru oaspeţii săi dispuşi să-şi schimbe prejudecăţile formate prin intermediul presei – „lucruri teribile despre orfani, despre handicapaţi şi despre felurite întâmplari cu sânge, de la Dracula până la nou-născuţii bolnavi de SIDA”[18]- gazda ia notă cu vădită stânjeneală de perseverenţa în xenofobie şi exagerată mândrie naţională: „Am alergat deci spre alte mănăstiri, mai calde... Într-una din ele am fost omeniţi de maica-econoamă cu sărăţele, vin şi cafele. Dar şi cu un pic de conversaţie. «Au ei, acolo la ei, în America, mănăstiri ca ale noastre? Când s-a făcut mănăstirea noastră, ei

[15]Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură,* Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 36.
[16] Matei Vişniec, *Neguţătorul de începuturi de roman,* Cartea Românească, 2013, pp. 305-306.
[17]*Idem*, p. 254.
[18] Andrei Pleşu, *Comedii la Porţile Orientului*, Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 29.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

nici nu existau!» Mă cuprinde laşitatea: nu traduc. «Ce ne-a venit de la ei? Sectele!» Nu traduc. Amicii devin impacienţi. Simt că au gresit cu ceva. Că aşa englezi şi olandezi cum sunt, nu au, ca americani, nici o scuză. Încerc să o îmblânzesc pe maica-econoamă. Invoc ospitalitatea noastră tradiţională («Cât suntem încă pe pace, eu îţi zic bine-ai venit!»), sugerez că nu se cade să oferi oaspetelui vin (şi ce vin!) vorbindu-i în acelaşi timp despre cât e de nătâng şi de păcătos. Pretind că nu e frumos şi ortodox să ne lasăm cuprinşi de slavă deşartă, să ne luăm drept buricul pământului şi să ne batjocorim musafirul. Dar maica econoamă avea vocea sigură (şi stridentă) a cuiva dăruit cu toate îndreptăţirile. Ţine, în acelaşi buzunar, cheile cămării şi ale Raiului. E o bravă moldoveancă primitoare, o probă de «omenie» autohtonă, amestecată cu un dispreţ vesel pentru tot restul umanităţii."[19]

Nu sunt mari diferenţe între acest „dispreţ vesel" al slujitoarei Domnului, pentru ceea ce îndeobşte este privit cu admiraţie drept tărâm al făgăduinţei şi atitudinea comesenilor din povestirea *Negustor lipscan* din *Hanu-Ancuţei:* „Apoi atuncea, dacă nu au toate astea [vin, pui la ţâglă, miel fript tâlhăreşte si tăvălit în mujdei, sarmale, borş, crap la proţap] să rămână ei cu trenul lor şi noi cu Ţara Moldovei!"[20] Respingerea şi condamnarea străinilor pe motiv că oricât de mari progrese ar fi înregistrat aceştia, nimic nu se compară cu ceea ce e specific românesc se înscrie în aceeaşi paradigmă a etnocentrismului păgubos şi retrograd.

Revenind la fragmentul din Descriptio Moldaviae, trebuie să facem o precizare. Deşi este subliniată în poziţia intransigentă a demnei descendente din străvechiul neam moldovalah, această privire plină de trufie asupra tănarului continent nu este, de altfel, „un defect moral şi intelectual" (Herder) specific românesc, ci redă, de fapt, o constantă a eurocentrismului. Printr-un raport de concordanţă analogică, argumentul vechimii din răbufnirea măicuţei patrioate poate primi o replică matură într-un text imagotipicdin registrul tragic, în imaginea opoziţiei dintre Europa şi America revelată metaforic şi demitizant în zguduitoarea piesă de dureroasă actualitate *Despre Sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*: „Spune-mi, tăticule, ce este Europa? *Nu-i decât un morman de pietre vechi*.[s.n.] Spune-mi, tăticule, ce este Irlanda? E o ţară de pietre, o ţară de pietre risipite pe orizontală. De pietre pur şi simplu sau de pietre vechi? De pietre care nu-s bune la nimic. Dar există şi pietre bune la ceva? Nu, toate pietrele-s la fel, adică nu-s bune la nimic. Spune-mi, tăticule, asta e o piatră veche? Nu, *asta e o bucată de ciment* [s.n.]. Dar o piatră veche, cum e? *O piatră veche e mult mai mare şi e aproape neagră* [s.n.].."."[21] Această imagine minimalizatoare - *decât un morman de pietre vechi* – şi dispreţuitoare - *pietre care nu-s bune la nimic* - a bătrânului continent, „leagăn al civilizaţiei" perceput acum prin prisma postmodernă a inutilităţii, se profilează prin opoziţie cu imaginea impozanţilor *skyscraper*-ide beton din tânăra şi înfloritoarea America, Noua Lume care şi-a deschis porţile pentru toţi visătorii dezrădăcinaţi, în căutarea unui tărâm al prosperităţii dar şi al toleranţei. Reprivită cu ochi de adult, imaginea simplistă, copilărească, nealterată de povara sensurilor îngropate în adâncul cuvintelor, se înnegurează şi dobândeşte o profunzime care înspăimântă, pentru că se transformă într-o proiecţie fulgerătoare a propriului trecut şi a istoriei, revelată ca vast cimitir pe verticala timpului: „Asta a fost de altfel prima imagine pe care mi-am făcut-o despre Europa: un munte uriaş de pietre, un fel de iceberg din pietre, care se scufundă încet de partea cealaltă a oceanului. [...] Cred că din pricina acestei imagini am plecat în Bosnia. Acum când mi s-a propus să ajut echipele de specialişti la deschiderea gropilor comune, am văzut imediat în faţa mea imaginea bunicului dezgropându-şi pietrele. În familia McNoil suntem cu toţii nişte dezgropători

[19] *Idem*, pp. 31-32.
[20] Mihail Sadoveanu, *Hanu-Ancuţei, Ţara de dincolo de negură,* Editura Agora, Bucureşti, 2005, p. 68.
[21] Matei Vişniec, *Despre Sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia,* Editura LiterNet, 2002, p. 36.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

înnăscuţi. Numai că eu, trebuia să dezgrop cadavre."[22] Fragmentul esenţializează problematica dramei, şi anume Absurdul derivat din etnocentrism, atrocităţile justificate de înţelegerea apartenenţei la o grupare etnică drept necesitate de anihilare a Celuilalt. De la acel tip de desconsiderare şi dispreţ „vesel", la ura fatală naţionalist extremistă, distanţa s-a dovedit deja, din nefericire, prea mică.

Piesa lui Matei Vişniec ne ajută să completăm albumul de ilustraţii textuale ale românilor, cu imaginea acestora surprinsă în stereotipuri de către străini. Circumscrierea acestora în cercul mai larg al balcanismului şi apoi transgresarea acestor graniţe prin exemplificările din spaţiul transoceanic este foarte importantă pentru înţelegerea mecanismului specific uman de raportare la alteritate. Formate prin extrapolarea detaliilor în generalizări şi transformarea unei singure caracteristici în esenţa naţiunii[23], stereotipurile nasc, inevitabil, prejudecăţi, la rândul lor generatoare de conflicte ireconciliabile. Poate că cea mai bogată şi edificatoare colecţie a prejudecăţilor etnice şi rasiale care se perpetuează din generaţie în generaţie în toate spaţiile culturale este cea dramatizată în piesa menţionată de personajele-victime ale agresivităţii şoviniste: „Când bea un pahar, în omul din Balcani se trezeşte sensul istoriei. În cârciumile jalnice unde trage la măsea, că e la Zagreb, la Belgrad, la Tirana, la Atena, la Bucureşti, la Sofia, la Ljubliana sau la Skopjie, omul balcanic devine brusc internaţionalist şi generos în dragostea pentru aproapele său. Asfel că judecă lumea prin filosofia lui **dar. Dar** este cuvântul cheie al spiritualităţii balcanice, este oglinda gândirii, este pragul dincolo de care discursul plat se-naripează în dialectică nuanţată."[24] Albanezii, sârbii, macedonenii, ungurii etc. sunt astfel reduşi ca etnicitate la câteva însuşiri care le definesc identitatea, marcându-le unicitatea în opoziţie cu a celorlaţi. Adversativul „dar" separă în cadrul caracterizărilor făcute Celuilalt clişeele comportamentale pozitive, de cele negative, care atârnă mult mai greu în cazul fiecărei grupări etnice în parte, justificând prevalenţa atitudinii ostile camuflate destul de străveziu de masca toleranţei. Acelaşi joc pentru a reprezenta „admiraţia" şi rezervele faţă de români:

> Kate (joacă plictiseala): Îmi plac românii...
>
> Dorra: Sunt singurul popor latin din regiune, i-ai auzit vorbind, a-i zice că e franceza, iar între cele două războaie, ştii cum era numit Bucureştiul? Era numit „Micul Paris", imi plac românii, în plus sunt numeroşi, iar romăncele, să înnebunesti nu alta ce succes au curvele romănce în Turcia, chiar şi ale noastre au început să înveţe româneşte ca să se poată da drept romănce la Istambul, zău, îmi plac românii...
>
> Kate: Dar...
>
> Dorra: ...dar sunt puţin cam prea fataliști, totuşi se dau după cum bate vântul, mereu de partea învingătorilor, şi chiar limba lor e împănată de cuvinte slave, şi în plus ei zic că nu sunt balcanici, că Balcanii se opresc la Dunăre, nimeni nu e însă mai balcanic decât românul, te asigur...[25]

În delirul etichetărilor laconice şi sentenţioase, din această *mise en abyme* dramatică a resorturilor care dezlănţuie confruntările interetnice, românilor li se atribuie acele caracteristici psihologice, lingvistice şi comportamentale impuse şi datorită unor studii filosofice şi filologice de mare impact, precum *Dimensiunea românească a existenţei*, de M. Vulcănescu, sau *Dinspre Sud-Est* de Mircea Muthu, deşi, în privinţa „balcanismului", percepţia este evident cea peiorativă şi incorectă, subliniată în studiul *Balcanismul – un concept confuz, deci atractiv* de Eugen Negrici, care demonstrează că termenul a fost promovat de occidentalii care au pasat în

[22] Matei Vişniec, *Despre Sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia,* Editura LiterNet, 2002, p. 37.
[23] Manfred Beller, *op.cit*, p. 8.
[24] Matei Vişniec, *Despre Sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia, Ed.cit.*, p.49.
[25] Matei Vişniec, *Despre Sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia, Ed. cit.,* p.59.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

această zonă toate metehnele lor şi pe cele ale Orientului: „lichelismul, promiscuitatea, mahalagismul, ţigănia, *pigrita orientalis foetida.* Până şi trăsăturile binecunoscute ale meridionalilor dintotdeauna (sentimentalismul, familiaritatea, intemperanţa plebee, volubilitatea, spiritul împăciuitor etc.) sunt trecute în contul spiritului balcanic. Ele accentuează confuzia, sporesc complexitatea, deci vitalitatea unei noţiuni greşite chiar în temeiul ei."[26]

Nu întâmplător, aşadar, titlul ales de Andrei Pleşu pentru colecţia de „momente" care surprind „carnavalul" social şi politic postdecembrist, *Comèdii la porţile Orientului,* face aluzie la poziţia geopolitică şi culturală de punte între civilizaţii, care pare că ne marchează încă identitatea. Câteva dintre clişeele care abundă la sfărşitul secolului trecut în discursul despre români au fost menţionate în treacăt în relatarea din *Descriptio Moldaviae*, cu menţiunea că au fost create şi propagate de presa internaţională interesată mai ales de aspectele sordide, senzaţionale dintr-o ţară „balcanică", proaspăt ieşită din comunism, care avea pretenţia aderării la NATO şi UE. În ciuda incidentelor de felul celui amintit în episodul pelerinajului turistic pe la mănăstirile moldoveneşti, vizitatorii străini, ne asigură autorul, au rămas cu o impresie foarte bună şi au recunoscut lipsa de fundament a ideilor preconcepute pe care le asimilaseră înainte de călătoria în România. Convinşi că trebuie să descindă într-o ţară barbară de la „capătul lumii", unde ar putea avea nevoie de „apă potabilă, medicaţie antiholeră şi cojocele antiglonţ", „amicii" americani au fost surprinşi să descopere „locuri minunate, oameni pitoreşti, vinuri eficiente" într-o România cosmopolită, în care nenumărate mărci ale civilizaţiei globalizate le-au dat sentimentul de familiaritate liniştitor. Entuziasmul exclamaţiilor - „Stai, domnule, nu e chiar aşa!" Ba chiar putem pentru ca să spunem că e cu totul altfel. Ce dealuri! Ce mănăstiri! Ce plachie! Uite bănci, uite Coca-Cola, uite Mercedesuri! - contrazice categoric imaginea dezolantă şi neatractivă formată prin intermediul comunicării „spectrale"[27], impersonale, mediatizate.

Este incontestabil faptul că în ultimii ani, însă, cele mai viabile imagini ale popoarelor, în general, sunt cele promovate în aceste tipuri de discurs mediatic. Explozia massmedia şi toate fenomenele asociate globalizării favorizează diseminarea rapidă, mai mult sau mai puţin responsabilă, a unor adevăruri parţiale, investite cu grade mari de generalitate şi cu putere persuasivă şi perlocuţionară majoră. Imaginea românilor în presa străină comprimă vechi prejudecăţi şi adiţionează altele noi, provocate de evenimente importante din ţară sau de fapte puse pe seama emigranţilor români. Reducţiile la acele trăsături de caracter văzute ca ereditare sau echivalările cu personalităţi sau făptaşi notorii, prejudiciează imaginea noastră ca entitate şi adevărul individual. Absurdul acestor automate asocieri mentale a românilor cu numele devenite simboluri, sau cu fapte săvârşite de persoane de naţionalitate română este evident: aşa cum nu toţi românii sunt sportivi de nota zece ca Nadia Comăneci sau Gheorghe Hagi, nici vampiri, criminali, hoţi sau cerşetori nu sunt. Conştientizarea relativităţii acestor hetero-imagini din discursurile etnotipice ar fi pasul către o veritabilă cunoaştere şi validare a celorlalţi.

Caleidoscopul se poate roti încă pentru a dezvălui alte şi alte imagini. Câte priviri, atâtea imagini. Şi tot atâtea iluzii, pentru că lentilele sale nu măresc pentru o cunoaştere în profunzime, ci pentru a fascina, prin jocul multiplelor perspective. Profilul românilor în acest carusel al imaginilor se conturează astfel fulgurant, iar monitorul emoţiilor înregistrează un spectru larg de atitudini corelate, gravitând între mândrie şi prejudecată.

[26] Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române,* Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p. 196.
[27] Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 23.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

BIBLIOGRAPHY

1. Alexandrescu, Sorin, *Identitate în ruptură,* Editura Univers, Bucureşti, 2000.
2. Baudrillard, J., Guillaume, M., *Figuri ale alterităţii,* EdituraParalela 45, Piteşti, 2005.
3. Caragiale, I.L., *Opere, I,* Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2011.
4. Cioran, E. M., *Schimbarea la faţă a României,* Humanitas, Bucureşti, 1990.
5. Davidescu, N. *Caragiale cel din urmă ocupant fanariot, sau inaderenţa lui la spiritual românesc,* în "Cuvântul liber", 3 august 1935.
6. Gogea, Vasile, *Oftalmoftologia sau ochelarii lui Nenea Iancu*, Editura "Grinta", Cluj-Napoca, 2002.
7. Ilie, Loredana, *Great Romanian "Non-Patriots",* în Buletinul Universităţii Petrol-Gaze din Ploiesti, vol. LX, No. 2A/2008, pp. 115- 124.
8. Ionescu, Arleen, *Globalizing Mentalities in 21st Century Romania*, în Buletinul Universităţii Petrol-Gaze din Ploiesti, vol. LXIII, No 3/2010 , pp. 239-248.
9. Jandt, Fred E., *Introduction to Intercultural Communication. Identities in a Global Community*, Sage publications, Thousand Oaks, California, 2007.
10. *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representations of National Characters, A Critical Survey,* edited by Manfred Beller, Joep Leerssen, Rodopi, Amsterdam- New york, 2007.
11. Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române,* Cartea Românească, Bucureşti, 2008.
12. Pleşu, Andrei, *Comedii la Porţile Orientului*, Humanitas, Bucureşti, 2005.
13. Sadoveanu, Mihail, *Hanu-Ancuţei, Ţara de dincolo de negură,* Editura Agora, Bucureşti, 2005
14. Vişniec, Matei,*Despre Sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia,* Editura LiterNet, 2002.
15. Vişniec, Matei,*Neguţătorul de începuturi de roman,* Cartea Românească, 2013.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

REELABORACIÓN DEL MITO EN LA NOCHE DE SAN JUAN DE MIRCEA ELIADE

Irina Dogaru

Lecturer, PhD, "Dimitrie Cantemir" Christian University

Abstract:The study examines the mythical character of the novel Noaptea de Sanziene (1949-1954) by Mircea Eliade. We stress upon the manner in which the Romanian writer renews the organic complementarity between the human being and the essential reality of love, in his intent to recuperate a series of cultural myths. Among them, we identify and analyse the re-elaborated myth of Tristan and Isolde, as reflected in the relationship between Stefan Viziru and Ileana Sideri. We scrutinise the numinous elements of the narrative structure of the novel and its archetypal level, in other terms the way in which the protagonist assumes his cathartic passion for Ileana, moving from the passionate love to the pure universe of childhood, represented by sambô, the secret room associated to Paradise. We also emphasise the re-elaboration of the myth of Jonas, the myth of the androgynous, the myth of the eternal return, the myth of Parsifal (the protagonist searches his own Grail, in his attempt to love, as saints do, all the human beings) and that of Ulysses (Viziru is a modern Ulysses, who wants to return to his Ithaca – Ileana – but he is forced to postpone the encounter with his own destiny and identity). Finally, we expose our conclusions regarding the fascination that the novel exercises on the modern reader, by the revaluation of the myth.

Keywords: myth, re-elaboration, passion, identity, destiny.

La noche de San Juan, novela considerada la obra maestra de Mircea Eliade, en la que el autor sintetiza los temas esenciales de su literatura, fue publicada primero en francés, en 1955, bajo el título *La Foret Intérdite* (*El bosque prohibido*) y, apenas dieciséis años más tarde, en 1971, en rumano, también en Francia, porque en la Rumanía comunista de la época no se permitía su aparición. Eliade había empezado a escribirla en 1949, el mismo año en que apareció su famoso *Tratado de Historia de las religiones* y la finalizó en julio de 1954. Según confesaba en una entrevista con Claude-Henri Rocquet[1], Eliade se propuso ilustrar no sólo el simbolismo del solsticio de verano, las imágenes y los temas del folklore rumano y europeo, sino también reconciliar el "realismo" histórico con lo fantástico y sobre todo con los mitos arquetípicos, los únicos capaces de sacarle al ser humano del "terror de la historia".

Además de ser una de las más hermosas novelas de amor de la literatura rumana, *La noche de San Juan* es un amplio fresco que describe las realidades sociales y políticas de Rumanía y de toda Europa a lo largo de un período de doce años, entre 1936 y 1948. La cifra

[1] En *L'Épreuve du Labyrinthe – entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Belfond, 1978, Paris.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

doce es simbólica: tiene que ver, por un lado, con la medición del tiempo - los doce signos del año y los doce signos, las doce horas del día, y, por otro lado significa "elección"- las 12 tribus elegidas de Israel, los 12 apóstoles elegidos de Jesús, las 12 legiones de ángeles de Jesús (Mt 26,53), las 12 estrellas que coronan a la Virgen María en el Apocalipsis, las 12 puertas de Jerusalén. Según nos enteramos del mismo libro de entrevistas con Rocquet, Eliade se había propuesto remitir al tiempo cósmico y al ciclo perfecto del "Gran Año[2]". La novela se mueve entre Bucarest y Londres, de allí a Portugal, luego otra vez a Bucarest, durante la segunda guerra mundial, y termina en Francia.

Stefan Viziru, el protagonista, es un hombre de 34 años, empleado en el Ministerio rumano de Economía, casado con una mujer a la que ama verdaderamente, Ioana, con la que tiene un hijo. La noche de San Juan de 1936, Stefan la conoce, en el bosque de Baneasa, cerca de Bucarest, a Ileana, una mujer hermosa y misteriosa de 23 años, y se enamora perdidamente de ella. La novela acabará de manera circular, doce años más tarde, en otra noche de San Juan, esta vez en un bosque de Francia, cuando Stefan e Ileana vuelven a encontrarse y logran reunirse en la eternidad, a través de la muerte causada por un accidente de coche. La noche de San Juan se convierte, de esta manera, en un tiempo del amor infinito y único, que no es posible durante la vida terrenal. Conviene recordar que, según la creencia popular, la noche de San Juan es la noche de las hadas (de las "*iele*", unas criaturas fantásticas de la mitología folclórica rumana, vírgenes lunáticas que recorren de noche los bosques bailando bajo claro de luna, unos seres femeninos sobrenaturales, dotatos con gran poderes mágicos y de seducción, que reúnen los atributos de las ninfas, náyades, dríades, y , en cierta medida los de las sirenas), cuando los cielos se abren y se puede ver el mundo del más allá, en el cual uno puede desaparecer, puesto que, si algún ser humano tiene esta visión milagrosa, él va a salir del tiempo y del espacio, viviendo un momento que durará toda una eternidad. Las hadas dividen el año en dos partes (los días acaban de crecer), de modo que el solsticio de verano marca el medio del camino, tanto como se revela al final de la novela, cuando se repiten las primeros versos de la *Divina Comedia*: *Nel mezzo del camino di nostra vita/Mi ritrovai per una selva oscura…* El bosque representa un mundo nuevo, con otros significados, y también la mitad del tiempo, ya que el protagonista la encuentra a Ileana a mitad del año y de su propia vida como persona madura. Ileana misma es la mujer-hada. Su nombre es simbólico: en el folklore rumano, Ileana es la diosa de las hadas, mientras que el apellido de Sideri tiene la doble connotación del verbo francés "sidérer" ("fascinar") y del adjetivo "sideral" ("astral"). Su nombre remite también a la heroína de los cuentos populares rumanos, Ileana Cosanzeana. Ileana se convierte en el ángel de la muerte, en el instrumento que le ayuda al protagonista a salir del tiempo, llevando a cabo su destino.

Por otra parte, Eliade crea un fresco histórico, social y político de una de las más confusas y convulsas épocas de la historia de Rumanía, proyectando su propio destino en las páginas de la novela. Es un período del extremismo ideológico (fascista hasta 1941 y, más tarde, a partir de 1944, comunista, tras la ocupación y sovietización de la sociedad rumana después de la segunda guerra mundial).

Sin embargo, leer la novela en la clave superficial de la realidad profana significaría perder lo esencial de su hermosura e ignorar las intenciones de su autor, quien se propone ocultar lo mítico detrás de lo profano. Eliade está convencido de que el ser humano puede vivir simultáneamente en el tiempo histórico, como representante de una nación, y como parte del

[2] En la acepción de Séneca, el mundo sufriría recurrentemente una destrucción total para volver a ser creado. Cada nueva creación marcaría el inicio de un Gran Año. Según esta doctrina, los sucesos terrestres muestran unos esquemas cíclicos paralelos a los que se leen en el cielo.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

cosmos. Para él, la mentalidad del hombre arcaico que recurre al mito es un favor reservado, en los tiempos modernos, a los elegidos. Sus protagonistas acceden, como subraya Mónica Sava, "a un nivel espiritual superior por la reiteración o la narración del mito[3]". De esta manera, el hombre se desprende de su tiempo cronológico y se proyecta en el Gran Tiempo, en un momento que no tiene duración.

Para conseguirlo, la realidad mítica debe ser desprendida del contexto trivial y empobrecedor de la realidad profana. En la creación literaria eliadiana, el mito siempre fue un catalizador, representando la oportunidad de recuperar lo que la Historia profana, con sus guerras y sus ideologías infaustas ha destrozado. Por consiguiente, la revalorización del mito es a única solución para "reencantar" el mundo. Es esta la razón que justifica la decisión del escritor de reelaborar, en las páginas de su novela, toda una serie de mitos.

Los personajes no viven los acontecimientos de sus vidas; más bien se dejan vivir por ellos. Stefan Viziru tiene "la sensación de vivir en una especie de sueño absurdo en el que no puedo participar[4]". Más allá de un amor o de otro, de un drama o de otro, la novela abre la perspectiva de un tiempo mítico, cuyas señales no pueden ser descifradas sino por un conocimiento esotérico. En el primer capítulo de la novela, Stefan Viziru le aconseja a Ileana, al encontrarla en el bosque de Baneasa, mirar bien a su alrededor, porque "le están haciéndole señales por todas partes. Fíese de ellas, - insiste Stefan –, sígalas…[5]". Descubriendo estas señales iniciáticas se puede entender la dimensión de lo sagrado, del tiempo no-histórico, del tiempo cósmico. Salir del tiempo e ignorar la Historia, con sus atrocidades, es la única solución para que la existencia humana tuviera sentido. El mito de Jonás se mezcla con el motivo del laberinto. En muchos momentos, Stefan se siente cautivo en el "vientre de la ballena, en el Tiempo, en la Historia". Tal como le confiesa a Ileana, tiene "la impresión de encontrarme en el estómago de un gigantesco cetáceo que cubriera toda la superficie de la Tierra. (…) Y perdido en el vientre de la ballena, le rezo a Dios para (…) no ser digerido por los problemas de la economía política hasta el momento en que escape y vuelva a la luz del día[6]". En su opinión, el terror de los acontecimientos, la segunda guerra mundial que estaban atravesando, es algo humillante y estéril, y ese contacto con la Historia no nos enriquece nada como seres humanos. La solución que Stefan entrevé contra el "terror de la Historia" es la contemplación, o, en sus términos, "salir del Tiempo histórico, encontrar otro Tiempo[7]". En efecto, el protagonista se propone "recuperar la condición adámica primordial. Que podamos vivir no sólo en el Tiempo sino también en la eternidad[8]".

Uno de los personajes más interesantes de la novela, el ermitaño Anisie, descrito por Viziru como "el hombre más extraordinario que he conocido", logra sustraerse al Tiempo histórico y fisiológico y, de esta manera, encuentra a Dios. Anisie, el prototipo del asceta sabio, le explica a Stefan que, para escaparse de la historia, hay que encontrar "aquella etapa perdida de la vida de la humanidad en donde la palabra no era sino la portadora de una realidad sagrada. Ya verá – sigue Anisie – cómo encuentra al mismo tiempo muchos instrumentos de expresión[9]".

Según observa Mónica Sava, "en la visión de Eliade dominar el tiempo equivale a un eterno regreso hacia el momento inicial del mundo, más allá del cual el tiempo no existe, una

[3] Mónica Sava, *Ciudades reales, ciudades imaginarias a través de la ficción (Bucarest y Madrid)*, http://eprints.ucm.es/24031/1/T35044.pdf, p. 270.
[4] Mircea Eliade, *La noche de San Juan*, trad. por Joaquín Garrigós Bueno, ed. Herder, Barcelona, 2001, p. 432.
[5] *Id*, p, 40.
[6] *Id*., p. 142.
[7] *Id*., p. 263.
[8] *Id*., p. 318.
[9] *Id*., p. 332.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

penetración en territorio del *illo tempore*. Esa es la única solución de escapar a la acción del tiempo histórico: el regreso hacia el estado primordial que ha precedido ‹la caída en el tiempo y en el existir›. Esa condición primordial puede ser alcanzada, a veces, por una muerte ritual, intencionada o accidental, seguida de un renacimiento a un nivel ontológico superior[10]". El laberinto, manifiesto en la novela, es uno de los más fuertes arquetipos, constituido como frontera entre el Caos y el Cosmos. Los que no logran descifrar las señales del tiempo cósmico (sagrado) se pierden en el laberinto.

En efecto, el mito eliadiano más conocido es el mito del eterno retorno. En el *Tratado de Historia de las religiones*, Eliade dedica un capítulo entero (el capítulo XI) a "El tiempo sagrado y el mito del eterno retorno", que contiene alusiones a su intuición capital sobre los arquetipos y la repetición. Escribe también un estudio independiente: *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, donde habla del deseo del hombre arcaico de suprimir el tiempo y estudia las concepciones del *ser* y de la *realidad*. Con la convicción de que el origen está saturado de bendición y perfección, mientras que la realidad sensible y profana tiene una existencia rota y fragmentada, Eliade sostiene que el hombre debe reconectarse con los mitos y con el origen sagrado que es su fuente. La repetición, en otras palabras el eterno retorno, es posible, según observa Javier Goma Lanzón, porque hay "un arquetipo celeste, un doble de toda forma sensible"[11]. Consiguientemente, el mito del eterno retorno se manifiesta junto al tema mítico del doble. El hombre profano comulga con la perfección del origen mediante la repetición. El ser es una figura arquetípica y su acceso al origen se abre mediante la repetición del arquetipo. En *La noche de San Juan*, Stefan Viziru la conoce a Ileana en un bosque situado a la periferia de Bucarest, en una noche de San Juan, para volver a encontrarla, después de haberla perdido, doce años más tarde, en Francia, en el bosque de Royaumont, que se parece enormemente al de Baneasa, rehaciendo de este modo la unidad *Animus-Anima*. En la infancia, el protagonista conoce el misterio de la habitación *sambô* y la beatitud extática que ésta le proporciona para volver a vivir en su madurez, repetidamente, la misma felicidad indecible en una habitación modesta de hotel, que recupera las valencias de la *sambô*.

El tema iniciático del doble y el problema de la identidad son una presencia constante en *La noche de San Juan*. El autor presenta a la mayoría de los personajes bajo el signo del doble. Stefan Viziru está obsesionado con la idea de que vive la vida de otro, por la transferencia involuntaria de identidad realizada por su mujer, Ioana, a la que conoció cuando ésta estaba enamorada del escritor Ciru Partenie, al que Viziru se parecía físicamente como un gemelo. Sin querer, Stefan llega a "robarle" (el término le pertenece) a Partenie, la novia, la cara y la vida misma. La semejanza física, que Viziru considera "exasperante", permite la confusión y genera una ansiedad permanente, porque el protagonista se preguntará en qué medida Ioana le quería de verdad. A su vez, Ciru Partenie piensa, en el momento de su muerte, que había sido fusilado por haber sido confundido con Stefan Viziru. Éste último se siente culpable por la muerte de Partenie y por haberse casado con su novia, cambiando el destino de los dos personajes y malogrando el encuentro con Ileana, la mujer que le había sido predestinada. "Probablemente, Ileana era la mujer que me estaba predestinada – afirma el protagonista en una conversación con su amigo Biris. Pero yo ya no era libre. Yo me había apresurado y había tomado a la mujer que le estaba destinada a otro. Arruiné su vida y también la de Ileana[12]". El mito del doble se manifiesta también en la pareja formada por las dos mujeres que Stefan Viziru ama: Ioana, su esposa, e

[10] Mónica Sava, *op. cit.*, p. 270.
[11] *Imitación y experiencia*, Javier Goma Lanzón, ed. Pre-Textos, 2003, Valencia, p. 307
[12] *Op. cit.*, p. 432.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Ileana, la mujer que conoce precisamente en la noche de San Juan de 1936. Ambas establecen una relación tanto con Stefan, como con Ciru Partenie. Al mismo tiempo, el tema mítico del doble se revela en la obsesión de Stefan Viziru con respecto a la pregunta: ¿puede un hombre amar simultáneamente y con igual intensidad a dos mujeres? Aunque sabe muy bien que esto es imposible, está obsesionado por la existencia de un mundo en que nuestros límites pudieran ser transgredidos.

En la estructura de la novela eliadiana se entremezclan el mito del amor-pasión tal como está expresado en la leyenda medieval celta de Tristán e Isolda y el mito platónico del andrógino[13]. El amor, en su sentido plenario, no es posible en la Tierra, purificándose y llegando a la perfección sólo a través del acto supremo de la muerte. Stefan Viziru llega a comprender que sólo los santos son capaces de amar simultáneamente y con igual intensidad a dos mujeres y se da cuenta de que el amor absoluto se puede realizar sólo a través de un sacrificio absoluto. En efecto, es esto lo que motiva tanto el amor inexplicable y repentino que el protagonista siente para Ileana, como la idea de que ella le había sido predestinada (cuando Stefan estaba ya casado con Ioana, a la que quería muchísimo). A través de la historia de amor de Stefan e Ileana, el escritor reelabora también el mito trágico de Tristán e Isolda.

El amor-pasión se combina, a su vez, como en el mito tristánico, con el amor trágico. Según afirma Denis de Rougemont en *El amor y Occidente*, la actualidad de este mito se juega cada vez que "la pasión es soñada como un ideal y no temida como una locura; siempre que su fatalidad es requerida, imaginada como una bella y deseable catástrofe y bebe de la misma vida de nuestro romanticismo[14]". Igual que Tristán, Stefan se separa de su amada en más de una ocasión, mientras que Ileana, como Isolda, se presta al triángulo amoroso y no deja de quererle a Stefan, desde el momento en que lo conoce, hasta la muerte de ambos. Como Tristán e Isolda, a los dos personajes de la novela de Eliade no les interesa el amor terrenal (los dos pasan juntos una única noche de amor, la Nochevieja de 1942) y hablan de la nostalgia de la felicidad amorosa cuando no están juntos. Si en la vida terrenal están separados, la fuerza del amor les lleva a construir la ilusión de encontrarse en la eternidad, donde la fusión imaginada por ellos eliminaría la propia identidad y también la alteridad. En su último encuentro, antes de morir juntos en lo que, para los ojos profanos, podría parecer un accidente de coche, Ileana siente la urgencia de decirle a Stefan: "(…) me gustaría que supieras esto: que yo he permanecido fiel a mi sino. (…) No he dejado un solo momento de quererte. Quizás contra mi propia voluntad, a veces, pero así ha sido[15]". Los dos personajes tienen la misma convicción de repetir el destino trágico de Tristán e Isolda. Así, Ileana le confiesa a su amado que al encontrarle, en 1936, se repetía que "era ridículo, que eso parecía un remedo de *Tristán e Isolda*… Stefan, - lo repite ella – para mí ha sido como en *Tristán e Isolda*. Aquella noche me diste, quizá sin pretenderlo y sin saberlo, me diste a beber un veneno. Me emponzoñaste la sangre y me envenenaste el alma porque yo no he vivido más que para ti, no he vivido como la gente que está viva y lúcida, sino como viven las sombras, como quizá vivan los muertos, sólo de recuerdos[16]". La respuesta de Stefan viene a reforzar los sentimientos de Ileana: "Solamente lo he comprendido este mediodía. (…) Que los hados te habían señalado para que yo te amara… Que habíamos bebido los dos del

[13] El mito del andrógino aparece en el *Banquete* de Platón, concretamente en el Discurso de Aristófanes, donde el amor es definido como un íntimo anhelo de restitución de una plenitud perdida. Después de ser partidos por la mitad por Zeus (porque habían atentado contra los dioses), el Amor trató de unirlos, de manera que cada uno intenta de reunirse con el amado y convertirse en un solo ser, para alcanzar la felicidad. Pero dicha felicidad es imposible en la Tierra.
[14] Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Kairós, Barcelona, 2002, p. 24.
[15] *Op. cit.*, p. 610-611.
[16] *Id.*, p. 611.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

mismo veneno…[17]". Ambos personajes cumplen su destino a través de la muerte y vuelven a integrarse, juntos para siempre, en el universo primordial[18].

Otro mito cuya presencia es fundamental en las páginas de la novela es el del paraíso. La vida del protagonista está marcada por dos estados paradisiacos: la habitación *sambô*, en su infancia, y el encuentro con la hermosa Ileana, en el bosque de Baneasa, en la noche de San Juan.

La habitación *sambô*, un espacio misterioso en el que el protagonista había entrado por primera vez cuando tenía unos cinco años de edad, no está exenta de elementos numinosos, tal como los define Rudolf Otto: al encontrarse por primera vez delante de la puerta de esta habitación, el protagonista había vivido una inexplicable sensación de miedo y había empezado a temblar "de pies a cabeza[19]"). Se trata del encuentro con la realidad espiritual superior de otro mundo, que le infunde un temor sagrado. *Sambô* representa, pues, un rito de iniciación en un mundo de los misterios, donde el tiempo "se para", donde las funciones fisiológicas están suspendidas, y, al mismo tiempo, es un "espacio paradisiaco" y secreto, asociado al Paraíso, una habitación "extrahistórica y atemporal" tal como lo define más tarde Biris, el profesor de filosofía, uno de los mejores amigos de Stefan. Por consiguiente, *sambô* es un espacio matricial, desde el que, una vez entrado, se puede salir de la Historia y del tiempo cronológico. En el segundo capítulo de la novela, Stefan le confiesa a Ileana que, en la habitación secreta que había alquilado recientemente por darse cuenta de que allí estaba la *sambô* de su infancia, sentía "una gran serenidad, un estado de suma placidez", donde efectivamente vivía "como los santos", "en el presente". Al entrar en ella, Stefan realiza que *sambô* es "un espacio privilegiado, un lugar paradisiaco que, si se tiene la oportunidad de conocer, es imposible olvidar en toda la vida. Pues – sigue Stefan – en *sambô* sentía que yo vivía de otra manera, poseído por una continua e indecible placidez[20]". Más tarde, el protagonista tiene "la seguridad de que allí me esperaba Dios y me tomaba en brazos en cuento traspasaba el umbral. No podía hacer nada en *sambô*. No tenía hambre, ni sed, ni sueño. Vivía en el paraíso, lisa y llanamente[21]". No es nada curioso que la parte visible de *sambô* sea decepcionante: para los profanos, se trata de una habitación de hotel, muy pequeña y oscura, con una sola ventana cubierta por celosías. Su magia y su fuerza se desvelan sólo a los iniciados, a los que se proponen volver a encontrar su identidad.

Por el reencuentro con Ileana y por la muerte de ambos, al final de la novela, Stefan recupera, en un "último e infinito instante" "toda la suma placidez por la que había suspirado durante tantos años[22]". Su victoria es, al mismo tiempo, una tragedia. En un mundo que le obliga al ser humano a desconfiar, la única esperanza es la de la muerte.

En su esfuerzo de reconquistar el paraíso perdido, Stefan Viziru se transforma en un Parsifal moderno, en búsqueda de su Grial, que consiste en una serie impresionante de señales y símbolos. El protagonista recorre un largo viaje iniciático, al final del cual logra reencontrarse consigo mismo, al comprender que la muerte se transforma en vida, conforme a la concepción de René Guénon. Stefan manifiesta una verdadera obsesión por encontrar la pregunta justa que le ofrezca la clave de la regeneración del mundo. Sus tres preguntas son: "¿Cómo es Dios?", "¿Cómo se puede salir del tiempo?" y "¿Cómo amar simultáneamente a dos mujeres?". Parsifal

[17] *Id*., p. 612.
[18] El mito de Tristán e Isolda se mueve entre Eros y Tánatos. Isolda encarna a Eros y a la pulsión de vida, mientras que Tristán es una figura que representa la pulsión de la muerte. La pasión es el filtro, el brebaje o la pócima que los dos beben. Según afirma Joseph Bédier en su *Historia de Tristán e Isolda*, "los que juntos lo beban se amarán para siempre con todos sus sentidos y todos sus pensamientos, en la vida y en la muerte". El filtro es "la copa maldita del amor y la muerte".
[19] *Op. cit.*, p. 90.
[20] *Id*.
[21] *Op. cit*., p. 91.
[22] *Id*., 614.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

había logrado hacer la pregunta correcta ("¿Dónde está el Grial?") sólo por segunda vez. Stefan, en cambio, fracasa en su esfuerzo de llegar a conocerle a Dios, ya que, para él, no habrá un segundo intento. El ermitaño Anisie, quien, en los términos de Stefan, conocía a Dios, le pide regresar cuatro años más tarde, prometiéndole una respuesta a su pregunta, pero Stefan llega con un retraso de medio año, cuando ya será demasiado tarde. El protagonista tendrá que soportar una sanción enorme, puesto que la historia profana le confiscará todo lo que tenía (su mujer y su hijo mueren en uno de los bombardeos americanos lanzados sobre la ciudad de Bucarest durante la segunda guerra mundial). Anisie se esfuma y no hay quien aclare la razón justa de esta desaparición, de modo que ya no hay quien le conteste a Stefan Viziru.

A fin de cuentas, Stefan Viziru es un Ulises moderno (en efecto, él mismo se compara con el héroe legendario) que pasa por toda una serie de experiencias iniciáticas en su camino de regreso a Ítaca. Se trata, por un lado, de la odisea de los individuos sacrificados detrás del Telón de Acero, a los que les salva la creencia que hay algo más allá del tiempo profano y de la Historia. Pero al mismo tiempo, Viziru es un individuo en búsqueda de su identidad, que sucumbe, en el camino hacia su Ítaca (Ileana), a la tentación de una Circe frívola, la señorita Stella Zissu, postergando el encuentro con su destino. Cuando tenía casi 40 años, la encuentra en Lisboa a esta señorita, descrita como una mujer atractiva, pelirroja, pero que utiliza un vocabulario trivial y parece interesada sólo por los aspectos superficiales de la existencia. Al hablarle del problema de la salida del Tiempo y la Eternidad, Stella piensa en el baile y en el sexo, llamándole a Stefan "cerdo" en varias ocasiones, puesto que, en su opinión, "todos los hombres sois unos puercos y unos criminales[23]". Stefan mismo la identifica como "Circe, la maga Circe", una bruja que le habrá hecho "algún sortilegio" y le habrá dado "alguna pócima[24]…" y lamenta no saber griego para recitar los pasajes de la *Odisea* con la maga Circe. A él mismo se ve como una de las "infinitas variantes de Ulises, uno de esos millones de personajes que repiten, desde Homero hasta aquí, una odisea más o menos dramática en su camino de vuelta a casa[25]". Hacia el final del libro, en la última noche de su vida, piensa que "quizá habría permanecido mucho tiempo atrapado por el hechizo de Circe, de Stella Zissu pues, (…) incapaz de sustraerse a su embrujo[26]".

La novela ejerce una fascinación extraordinaria sobre el lector moderno por la revaloración del mito, convirtiéndose en un ejemplo edificador del encuentro de lo sagrado con lo profano, del tiempo histórico con los mitos arquetípicos. La intención de Eliade no es la de dar respuestas a las múltiples preguntas que los personajes hacen. Todo lo contrario: al utilizar un vocabulario alusivo y cifrado, el escritor amplifica el misterio de las revelaciones, haciendo que el lector tuviera delante un libro que vuelve a hechizar el mundo, restaurando la complementariedad orgánica entre el ser humano y la realidad esencial del amor.

BIBLIOGRAPHY

1. Eliade, Mircea, *La noche de San Juan*, traducción de Joaquín Garrigós Bueno, Herder, Barcelona, 2001
2. Eliade, Mircea, *L'Épreuve du Labyrinthe – entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Belfond, Paris, 1978

[23] *Id.*, p. 313.
[24] Id., p. 319.
[25] Id. p. 323.
[26] *Id.*, p. 600.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

3. Ichim, Ofelia, Pădurea interzisă. Mit şi autenticitate în romanele lui Mircea Eliade, Alfa, Iaşi, 2001
4. Simion, Eugen, Epílogo de la edición rumana de *La noche de San Juan*, Univers Enciclopedic, Bucarest, 1999
5. Sava, Mónica, *Ciudades reales, ciudades imaginarias a través de la ficción (Bucarest y Madrid)*, http://eprints.ucm.es/24031/1/T35044.pdf
6. *Imitación y experiencia*, Javier Goma Lanzón, Pre-Textos, 2003, Valencia
7. De Rougement, Denis, *El amor y Occidente*, Kairós, Barcelona, 2002
8. Bédier, Joseph, *La historia de Tristán e Isolda*, El Acantilado, Barcelona, 2011
9. Sanchis Ferrándiz, Ramón, "Mircea Eliade, el hombre que convirtió el espacio y el tiempo en algo sagrado", en revistaesfinge.com/culturas/mitologia/item/1374-mircea-eliade-el-hombre-que-convirtio-el-espacio-y-el-tiempo-en-algo-sagrado
10. Carmona Fernández, Fernando, "Maravilloso medieval y modernidad narrativa en *La noche de San Juan* de Mircea Eliade", en *Revista de Filología Románica*, vol. 27/2010, págs. 15-28
11. Rusu, Mihaela, "Internal and External Intertextuality as a ‹Total Novel› Formula in *Noche de San Juan* by Mircea Eliade", en *Cultural Intertexts,* Year 1, vol. 1-2/2014, págs. 252-262

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

AUGUSTUS IN OVID'S TRISTIA

Mădălina Strechie

Lecturer, PhD Hab, University of Craiova

*Abstract: Although sent into exile by **Princeps** Augustus, Ovid never stopped hoping that this punishment would end at a certain time, when the anger of the ruler calmed down. Therefore, in **Tristia** ('Sorrows'), Ovid begs god-like Augustus for forgiveness, both in his own name and through entreaties addressed to his friends, relatives and acquaintances in Rome, who can intercede with the august ruler for him.*
*In almost every line of **Tristia**, Ovid describes Augustus with all his institutional, religious and political powers. Thus, Augustus is **Divus, Princeps**, the first of the politicians of Rome, a jurist, **pater patriae**, a peacemaker, a god like Jupiter.*
The personality cult of Augustus is faithfully expressed in Tristia by the gifted poet, torn away from Rome and thrown to the "ends of the world" by Augustus, as a punishment for his poetry. The pain does not diminish the talent of the poet who, in his dedicated lyrics, expresses his loyalty to Augustus, the ruler of Rome, even if the latter caused the greatest pain of his life.

Keywords: Augustus, poetry, personality cult, Tristia, forgiveness.

Introducere

Anul acesta se împlinesc 2000 de ani de când poetul Ovidiu s-a metamorfozat în spirit, de aceea îi dedicăm acest studiu, în semn de omagiu. Poetul izgonit din Cetatea Eternă pe malurile Mării Negre, a sperat întotdeauna că, stăpânul Romei de atunci, Augustus îl va ierta şi îi va permite să se întoarcă în mult iubita sa Romă. Studiul de faţă urmăreşte viziunea poetului despre Augustus într-una dintre operele exilului său şi anume *Tristele*. Deşi Ovidiu are o viziune poetică, aceasta nu este lipsită de adevărurile istorice consacrate despre Augustus, depre domnia şi regimul impus de el. Poetul imortalizează în versurile *Tristelor* politica augustană, având dorinţa de a-l îndupleca astfel pe *Princeps* în ceea ce priveşte pedeapsa cu exilul. Titulatura imperială augustană este descrisă poetic, magistral de către tristul poet, care nu s-a adaptat niciodată vieţii din mult prea durerosul său exil.

Prezenţa lui Augustus în *Tristia*

Ovidiu îşi începe *Tristele* evocându-l pe Augustus, cel care l-a pedepsit cu exilul. Augustus este prezentat în primele versuri ale Cărţii I din *Tristia* nu ca un om, ci ca un *Divus*, care are *ius vitae necisque* asupra tuturor din Roma, inclusiv asupra lui Ovidiu. *Divus* Augustus îi cruţă viaţa prin exil: *Tu, cartea mea, vei merge la Roma fără mine,/Acolo unde mie a merge nu mi-i dat./.../Să-i spui că sunt în viaţă, dar mort sunt între oameni,/ Şi, totuşi, că viaţa-mi e darul*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

unui zeu.[1] Aşadar Augustus este „zeul" care se comportă ca un zeu, el iartă, ajută, pedepseşte ca însuşi zeul suprem al romanilor, Iuppiter. Asemănarea lui Augustus cu şeful panteonului roman, este foarte sugestivă în versurile lui Ovidiu din *Tristia*, mai ales că Augustus era în Roma, dar şi în lume cel mai puternic lider politic, aşa cum Iuppiter era cel mai puternic dintre zeii romani. Şi unul şi celălalt stăpâneau lumea, unul împărăţia zeilor, celălalt împărăţia oamenilor, atât unuia, cât şi celuilalt i se închinau fie zeii, fie oamenii: *Ca sa se-mbune Cezar, atunci mă rog şi eu:/ Să-l fericească zeii pe-acela ce doreşte/ Ca zeii să se-ndure de cei nefericiţi!/ În plin să-i meargă toate, cezarul să se-mpace/ Şi voie el să-mi deie în ţara mea să mor!*[2]

Ovidiu se roagă lui Augustus la fel cum se roagă unui zeu, mai ales că zeii sunt departe în ceruri, iar Augustus este zeul Romei pe pământ: *Vrei poate-acum să afli de-ţi poruncesc a merge/ La casa-mpărătească, pe-naltul Palatin?/ O, mult auguste locuri, o, zei, vă cer iertare,/ Dar fulgerul de-acolo căzu pe capul meu/ Îndurători sunt zeii din locurile acele.../ Şi eu mă tem de arma lui Joe: o cunosc eu!/ Când tună, cred că focul din cer m-ajunge iar.*[3]

Princeps-ul nu numai că se aseamănă cu zeul suprem roman, dar are şi atribuţiile acestuia, fulgerul, care în cazul poetului sunt ordinul imperial de exil. Fulgerul lui Augustus sunt dreptul, legile şi armatele sale cu care pedepseşte sau luminează. Ovidiu îl descrie la începutul *Tristelor* sale drept o persoană sacră, apolinică, un spirit elevat care conduce Roma ca un zeu. Puţine sunt însă sentimentele comune dintre oameni şi zei, dar mânia este unul comun atât oamenilor, cât şi zeului Augustus, metamorfozat datorită acestui sentiment într-un stăpân aspru: *De n-are treburi şi-l vezi în toane bune,/ Şi dac-a lui mânie cumva s-a potolit, .../.../ Speranţa-mi este mică, mai mare frica mea./ Şi vezi mânia veche să nu i se aprindă,.../*[4] Mai mult, Augustus este în societatea zeilor, având aceleaşi drepturi şi puteri ca aceştia. Poetul exilat transpune în versurile sale cultul personalităţii augustane care devenise o veritabilă instituţie, fiind instituit înainte de Principatul augustan, de unchiul lui Augustus, Caesar. Titul de *DIVUS* din limba latină se traduce prin „cel asemănător zeilor", de aceea supărarea unui *Divus* precum Augustus este echivalentă cu supărarea unui zeu: *O, zei! Căci numai ruga mi-a mai rămas pe lume/ Nu-mi frământaţi voi nava purtată de noian!/ Nu ajutaţi mânia puternicului Cezar./ Un zeu ades te-ajută, când altul ţi-i duşman./ Un zeu să mă păzească de ura altui zeu.*[5] Cu toate aceastea legea Romei este respectată de către Divul Augustus, care prin deţinerea de *patria potestas,* al a cruţat viaţa cetăşeanului roman Ovidiu, exilându-l ca pedeapsă pentru faptele sale: *Nefericita-mi viaţă, de Cezar dăruită/.../ El singur poate numai să verse al meu sânge;/ Mi-a dăruit viaţa?Mi-o poate şi lua!*[6]

Atotputernicia lui Augustus demonstrează şi soliditatea politică a Principatului său, mai ales că Roma trecuse printr-un secol de războaie civile. Puterea legii fusese instituită de către Augustus, care era abil în a propune romanilor nu un Imperiu, deci o monarhie, ci o *Res publica restituta*, cel puţin *de iure,* cu toate că *de facto* era Roma sa era un veritabil imperiu personal:*...Cezarul porunceşte! Şi vina osândită/ De Cezar nu se cade şi n-o poţi apăra.../*[7] Domnia legii impuse de Augustus a dus şi la domnia păcii în Roma, merit pe care poetul Ovidiu i-l recunoaşte şi totodată îl cinsteşte pe princeps-ul roman pentru că a vindecat Roma de flagelul războaielor civile. Ovidiu trece peste durerea lui şi îi recunoaşte meritele lui Augustus pentru

[1]*Apud*, Publius Ovidius Naso, *Scrisori din exil. Tristele.Ponticele,* Traducere de Teodor Naum, Ediţie de N. Lascu, Prefaţă de Ion Acsan, Bucureşti, Editura Gramar, 2006, p. 78.
[2]*Ibidem,* p. 8.
[3]*Ibidem,* p. 9.
[4]*Ibidem,* p. 10.
[5]*Ibidem,* p. 11.
[6]*Ibidem,* p. 13.
[7]*Ibidem,* p. 14.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

binefacerile aduse Romei de Principatul său: *Chiar mic fiind, eu voia lui Cezar i-am vegheat-o,/ Şi sfinte totdeauna mi-au fost a lui porunci,/ I-am fericit, domnia şi pe altar tămâie,/ Plecat, am ars lui Cezar şi celorlaţi Cezari.*[8]

Pentru a fi iertat de pedeapsă şi de vina în faţa *Princeps*-ului roman, Ovidiu cere iertare tuturor zeităţilor panteonului roman, pentru ca acestea la rândul lor să medieze pe lângă *Divus*, care să-i ofere până la urmă iertarea şi întoarcerea la Roma. Ovidiu transformă iertarea sa într-o afacere divină, zeii trebuie să se pună de acord între ei: *Deşi târziu acuma încerc să mă mai apăr,/ Scutiţi de orice ură acest exil al meu,/ Şi zeului să-i spuneţi de oarba-mi rătăcire/ Greşeală-a fost, nu crimă; voi, zei, prea bine-o ştiţi.*[9]

Cezarul este în tot şi în toate cele care au legătură cu Roma şi cu romanii. Astfel Ovidiu compară ataşamentul soţiei sale faţă de el, soţul ei, aceasta fiind condusă în acţiunile sale de iubirea pentru el, tot astfel cum şi Cezarul acţionează pentru romani şi pentru Roma din iubire faţă de aceştia: *Pe tine-acum mânia Cezarului te-alungă,/ Pe mine-a mea iubire: ea este al meu Cezar.*[10]

Identificarea lui Augustus cu Iuppiter este tot mai frecventă în versurile *Tristelor* ovidiene, pedppasa politică este echivalentă cu pedeapsa lui Iuppiter: *Şi amândoi de zeul cel mare s-ascultăm!/.../ O, zei, stăpâni ai mării albastre, îndurare!/ Ce?Nu-i destul că astăzi de Joe-s urgisit.*[11]

Zeificarea lui Augustus continuă în versurile poetului exilat, care îi descrie mânia nu ca una omenească, ci una supranaturală, zeiească. Fiind de o asemenea anvergură ea se putea abate şi asupra susţinătorilor lui Ovidiu, fiind totodată un test asupra fidelităţii lor faţă de poet. Cu toate acestea, prietenii adevăraţi ai poetului sunt apreciaţi şi de către Augustus, deoarece *fides* era unul dintre principiile morale romane, ceea ce şi Cezarul promova prin politica sa: *Să nu vă fie frică, deloc să nu vă temeţi/ Că amicia voastră va mânia un zeu/ Ades, statornicia a lăudat-o Cezar;/.../ Te rog veghează, dară, s-alini cumva mânia/ Puternicului Cezar!.../*[12]

Dacă Augustus este un zeu şi Roma este un tarâm al zeilor, fiind panteonul noii lumi dominate de romani: *Ci Roma de pe dealuri, ce străjuie pământul,/ Cununa-mpărăţiei şi-al zeilor locaş.*[13] Prin această sacralitate a Romei dobândită o dată cu domnia Divului Agustus, Ovidiu îşi înţelege raţiunile pedepsei sale, el un muritor de rând nu mai are dreptul de a păşi în acest tărâm divin: *Eu vai!de nu s-alină a zeului mânie,/ N-o să mai văd cu ochii al patriei pământ.*[14] Cu toate că este un veritabil zeu, cezarul este unul tipic roman, pragmatic şi raţional, care iubeşte tradiţiile vechi, republicane, poetul făcând aluzie prin versurile sale la legile şi măsurile lui Augustus în ceea ce priveşte moravurile romanilor: *Lui Cezar însă-i place un om, care-i statornic/ Unui amic, de cezar oricât de urgisit,/ Căci are cumpăt Cezar! El nu se-nfuriază,/ De mai iubeşti, pe-acela pe care l-ai iubit.*[15] De aceea, Ovidiu îşi recunoaşte vina în faţa zeului politic, cezarul Romei, poetul înţelege că prin unele versurile ale lui a atentat tocmai la tradiţiile morale ale romanilor, al cărui gardian s-a erijat a fi Augustus. Zeul politic este cel care îi acordă această pedeapsă atât de crudă pentru poetul amorurilor, exilat tocmai la sfârşitul lumii romane: *Acolo unde zeul pe mine m-a gonit.*[16]

[8] *Ibidem*, p. 14.
[9] *Ibidem*, p. 15.
[10] *Ibidem*, p. 17.
[11] *Ibidem*, p. 18.
[12] *Ibidem*, p. 20.
[13] *Ibidem*, p. 21.
[14] *Ibidem*, p. 21.
[15] *Ibidem*, p. 26.
[16] *Ibidem*, p. 29.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Cartea a II-a a *Tristelor* începe tot cu premărirea lui Augustus, de fapt poetul îi trece în revistă titulatura şi atribuţiile acestuia. Ovidiu îl roagă pe Divus, una dintre cele mai importante atribuţii religioase ale lui Augustus, să îl ierte tot astfel cum un zeu poate pedepsi, dar poate şi ierta un muritor, dar supus al acestuia. Din nou apare asemănarea divului politic cu şeful Panteonului roman, Ovidiu rugându-l pe Augustus să îl urmeze pe Iuppiter în ceea ce priveşte modul de raportare la adoratori, el fiind aşa cum îi era titulatura imperială *pater patriae*: *Aşa şi tu acuma, Cezarule, te-ndură/ Şi fă cu-a'mele versuri s-alin mânia ta!/ Nu mi-a pierit cu totul ruşinea din obraz-,/ Dar far-a mea greşeală, ai fi iertat pe cine,/ Milos te poate face năpasta mea de azi./ Chiar Joe fără arme ar fi în scurtă vreme,/ De i-ar trăsni pe oameni de câte îi greşesc./ Cu tunetul lui, însă, înspăimântând pământul,/ El zarea o-nsenină, alungă negrii nori./ Al zeilor părinte pe drept el se numeşte:/ Mai mare decât Joe pe lume nu-i nimic./ Şi tu cârmaciul nostru şi al patriei părinte,/ Şi tu să faci ca dânsul, la fel fiind numit./ O faci chiar: nimeni altul mai cumpătat ca tine/ A'mpărăţiei frâne nu le-a putut ţinea.*[17] Din această componentă a titulaturii imperiale se întrevede cultul personalităţii lui Augustus care depăşise tot ceea ce fusese până atunci în Roma. De aceea poetului i se părea magnific, asemeni zeului Iuppiter, dacă ultimul conducea destinele zeilor, Augustus conducea nu numai destinele romanilor, ci a întregii lumi cucerite de romani.

În multe versuri ale talentatului poet cultul personalităţii augustane este versificat, fiind un cult care se celebra la Roma încă din timpul vieţii cezarului: *Mă jur pe tine însuţi, văditul nostru zeu,/ Că inima mea ţie ti-am dat-o, prea mărite,/ Şi-n sinea mea-atâta puteam- am fost al tău./ Şi-eu ţi-am ars tămâie, şi eu cu lumea toată,/ Am mers la rugăciunea întregului popor.*[18]

Descrierea lui Augustus drept un conducător complet, fidel numelui instituţie care era titulatura sa, continuă în cărţile următoare ale *Tristelor* lui Ovidiu. Specialul poet continuă să îl asemuiască tot timpul cu cel mai important dintre zeii romani, Iuppiter. Augustus este *pontifex maximus* aşa cum Iuppiter era *deus maximus*, este măreţ prin însăşi apelativul de *Augustus*, aşa cum Joe era cel mai important zeu. *Princeps* este şi conducător de oşti, comandant suprem de fapt, *imperator*, aşa cum Iuppiter era comandantul tuturor zeilor. Cezarul este *pater patriae* aşa cum Iuppiter este tatăl zeilor. Atât zeul, cât şi *Princeps*-ul se folosesc de legi, de raţiune şi de tradiţie pentru a conduce, sunt măreţi prin ei înşişi şi prin faptele lor: *Ştiu slava ta nu creşte cu versurile mele,/ O, Cezare: mai mare ea nici nu poate fi./ Şi gloria lui Joe destulă-i.../.../ Iertare nu se-ncape şi zeul pedepseşte/ Greşeala fără voie, când îl jigneşti pe zeu.../.../ Şi Cezar pedepseşte cu atâta bunătate!/ Osânda-mi fu mai blândă decât m-am aşteptat./ Tu mi-ai lăsat viaţa, / N-ai vrut a mea piere/ O principe! Atât ai fost de cumpătat!*[19] Ovidiu continuă radiografierea titulaturii imperiale, dar şi rezultatele politicii augustane, îşi doreşte sincer ca această politică de tip nou să se perpetueze în Roma, mai ales datorită *Pax Augusta*, într-o Romă sfâşiată de crunte *bella intestina*. Mai mult versurile ovidiene din *Tristia* preamăresc victoria augustană în ultimul război civil, victorie care a însemnat pentru Roma o metamorfozare dintr-o patrie într-un Imperiu mondial: *O, Cezar, dacă zeii au grijă de romani,/ De patria mea dulce, păzită de-un părinte/ Ca tine, şi din care-o parte am fost şi eu,/ Să-ţi deie Roma noastră iubirea datorită/ Căci vrednic eşti de dânsa prin fapte şi prin gând!/.../ Căci tu te-mparţi în două: şi Romei stai de veghe/ Şi eşti şi dus departe, la crâncenul război,/ Acela, învingându-i pe duşmani, să se-ntoarne/ În carul tras de caii frumos încununaţi!/.../...Cezar, al patriei părinte.*[20]

[17] *Ibidem*, pp. 32-33.
[18] *Ibidem*, p. 33.
[19] *Ibidem*, pp. 34-35.
[20] *Ibidem*, pp. 36-37.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Tristia fac referire şi la politica edilitară a lui Augustus, în special la *Ara Pacis*, pace pe care poetul o consideră cea mai importantă pentru bunul mers al politicii romane, tocmai pacea Cezarului a făcut să fie instaurate domnia legii şi ordinea în Roma şi în lume, care asigura bunăstarea şi siguranţa. Cezarul Romei este unul responsabil şi conducerea lumii este o sarcină dificilă, dar pe care el şi-o îndeplineşte cu succes: *Şi-n tot acest imperiu, cum n-a mai fost de mare,/ Nimic nu se clinteşte, în nici o parte a lui./ Nici Roma nu te lasă: acoloc în paza/ Năravurilor bune şi-a tale legiuni/ Ai dat tu lumii pacea şi numai tu n-ai pace,/ Căci porţi cu multă lume războaie necurmat.*[21]

Politica augustană cu toate măsurile sale sunt, după opinia lui Ovidiu, demne de zei, de aceea un muritor ca el nu se simte în stare să-i relateze fidel faptele, considerându-l pe Augustus nu numai măreţ, ci şi un adevărat dar al Providenţei, un om politic mesianic, asemeni unui meteorit pentru Roma: *A' patriei mari fapte să cânţi e lucru sfânt!/.../ Mă pui să-i cânt, povara aceasta m-ar zdrobi/ Un geniu nalt se cere să poţi cântaîn versuri/ Isprăvile lui Cezar şi să rămâi 'nalt./ Şi totuşi îndrăznisem! Dar vai! a ta mărire/ Mi s-a părut c-o vatăm şi prea te injosesc./ Aşa de bun eşti, cezar, în maiestatea ta!/.../ Războaie cânte alţii şi arme însângerate,/ Ori te slăvesc pe tine, o, Cezar, şi pe-ai tăi./.../O, Cezar,.../ Părinte-al ţării mele şi-al ei mântuitor.*[22]

Augustus este un zeu al Romei pe pământ pe care muritorul şi exilatul Ovidiu îl adoră, considerându-l cel mai mare pentru că este contemporanul său, părintele patrie sale scumpe, Roma, înscriindu-se prin opera sa, cu toată tristeţea exilului său, în suita scriitorilor augustani care i-au clădit de fapt cultul personalităţii, dar şi propaganda regimului său: *O, Zei şi tu, o, Cezar, tu zeul cel mai mare.*[23] Iuppiterul Romei mundane este Augustus, care are acelaşi atribute cu Iuppiterul lumii sacre, puterea absolută şi fulgerul, omul avea fulgerul armatelor sale şi al legilor, zeul avea fulgerul voinţei sale: *Căci tăsnetul îşi vine de sus, de pe-un palat.*[24] Dacă piere Augustus, piere întrega Romă cu lumea ei cu tot, aceasta este dimensiunea măreţiei lui Augustus, după părerea lui Ovidiu, care îl vede ca un Atlas al lumii cunoscute de el, lume după care tânjeşte în exilul său considerat într-un teritoriu barbrt şi la „capătul lumii": *N-am vrut pierea lumii, n-am atacat vieaţa/ Cezarului, viaţa pământului întreg!*[25]

Tristia continuă cultul personalităţii lui Augustus, o existenţă veritabil divină, chiar dacă este un *Princeps* iscusit: *Zeimea doar de partea lui Cezar a trecut,/.../...Când cezar este un domn aşa de drept,/ El, cel mai blând din oameni, al patriei părinte/.../ Doar unu-i zeu în ceruri, iar cellalt pe pământ/.../ Să-şi potolescă ura, nebiruitul Cezar:/.../ O, zeule, încearcă pe Cezar să-l înduplecі!/ Doar zeii între dânşii se văd: şi el e zeu.*[26]

Pe lângă uriaşa sa dimensiune de Divus, Augustus este şi un *homo novus* roman, care prin faptele şi prin politica sa ajunge să devină un *homo universalis*, de o anvergură cosmică, neavând pereche în Univers în viziunea lui Ovidiu exprimată prin versurile din ultimele cărţi ale *Tristelor* sale. Versurile poetului au fost adeverite de către istorie, Augustus a fost nu numai un lider de talie mondială, dar şi fără de pereche, atât în Roma, cât şi în lume: *Şi-apoi, mai bun ca cezar în lumea asta mare/ Din răsărit nu-i nimeni şi până la apus!/ Pe dânsul în putere nu-i nimeni să-l întreacă.*[27]

[21] *Ibidem*, p. 39.
[22] *Ibidem*, pp. 42-50.
[23] *Ibidem*, p. 53.
[24] *Ibidem*, p.57.
[25] *Ibidem*, p. 61.
[26] *Ibidem*, p.77, p. 84, p. 85, p. 91, p. 99, p. 104.
[27] *Ibidem*, p. 112.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Datorită faptelor sale, dar mai ales păcii pe care a instaurat-o într-o Romă măcinată de războaie fratricide, pe lângă războaiele cu inamicii, Ovidiu îşi încheie *Tristia* cu o rugăciune către zeii Romei şi ai întregului Univers pentru a-i dărui nemurire lui Augustus, garantând astfel politica acestuia de prosperitate, siguranţă şi dezvoltare a romanilor şi a lumii lor: *Cu drept cuvânt rog zeii să nu-ţi deschidă cerul,/ Să fi tu zeul nostru aice, pe pământ!*[28]

Concluzii

Ovidiu, poetul *Metamorfozelor* şi al *Iubirilor*, dar şi al *Tristelor*, chiar şi în exil, departe de Roma sa prea scumpă, este un supus loial *Princeps*-ului şi regimului său, lăsând la o parte durerea proprie produsă tocmai de pedeapsa *Princeps*-ului. În *Tristia,* Ovidiu este cel mai fidel cultului personalităţii augustane, dând dovadă chiar de excces de zel, transformându-l pe Augustus, Cezarul din poezia sa dintr-un Divus într-un veritabil zeu, în societatea lui Iuppiter, şeful panteonului roman.

Talentul poetic fără seamăn al lui Ovidiu transformă titulatura imperială în poezie, componente şi atribuţii religioase ale lui Augustus devin versuri memorabile, care vor dăinui în timp la fel cum a dăinuit marmura monumentelor augustane. Poetul trist face poezie dintr-un nume- instituţie porecum titulatura imperială, astfel *Princeps*-ul noii Rome este *Cezarul*, *Divus*, *nebiruitu*l (aluzie la *nomina triumphalia*), *părinte al patriei*, *cel mai drept* (aluzie la opera legislativă augustană), *apărător al tradiţiilor romane şi al năravurilor* (aluzie la susţinerea unei morale în concordanţă cu tradiţiile republicane romane), *cel care a dat Romei şi lumii întregi pacea (Pax Augusta).*

Aşadar, în *Tristia* Ovidiu se dovedeşte un fin cunoscător al politicii romane, chiar dacă era cum spune el „la capătul lumii", fiind convins că Roma şi noul său regim politic este cel mai bun lucru posibil din acel timp, pentru romani şi pentru întrega lume civilizată.

BIBLIOGRAPHY

Cizek, Eugen, (2003): *Istoria Literaturii Latine,* vol.I, II, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Grupul Editorial Corint.

***(1996): *Florilegium Ovidianum,* Maxime, cugetări, pasaje şi expresii memorabile extrase din întreaga operă a lui Ovidiu, traduse, prefaţate şi comentate, prevăzute cu indice tematic şi indice de nume proprii de Grigore Tănăsescu, Bucureşti, Editura Scripta, fără an.

Grimal, Pierre, *Literatura Latină,* Traducere de Mariana şi Liviu Franga. Note suplimentare şi cuvânt înainte de Liviu Franga. Medalion biografic Pierre Grimal de Eugen Cizek, Bucureşti, Editura Teora, 1997.

IDEM, *Secolul lui Augustus,* Traducere, note şi prefaţă de: Florica Mihuţ, Bucureşti, Editura Corint, 2002.

http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html.

Cucu, Ştefan, *Publius Ovidius Naso şi literatura română*, Constanţa, Editura Ex Ponto, 1997.

Dogaru, Ion, Sâmbrian, Teodor, *Elementele dreptului civil. Drepturile reale*, Craiova, Editura Oltenia, 1994, pp. 95-96.

Drâmba, Ovidiu *Ovidiu. Marele exilat de la Tomis,* Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2001.

Ovidius, Publius, Naso, *Opere,* Coord. Andrei Ţurcanu, Chişinău, Editura Gunivas, 2001.

[28] *Ibidem,* p. 116.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Ovidius, Publius, Naso, *Scrisori din exil. Tristele. Ponticele*, Traducere de Teodor Naum, Ediţie de N. Lascu, Prefaţă de Ion Acsan, Bucureşti, Editura Gramar, 2006.

Pascu, Nicolae, *Ovidiu- omul şi poetul,* Capitolul IV, *Poezia Sărbătorilor romane,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1971.

Rădulescu, Adrian, *Ovidiu la Pontul Euxin*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1981.

Sâmbrian, Teodor *Drept civil. Moduri originare de dobândire a proprietăţii,* Craiova, Editura Europa, 1996.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE INHUMAN LONELINESS OF MAN, THIS SOCIAL ANIMAL

Simona Şuţa

Lecturer, PhD, University of Oradea

Abstract: Our article tackles the relationship between human and inhuman behavior within the society, starting with Voltaire's belief thatlife in a group constitutes the people's prerogative and demonstrates how social culture seems to further build a chimera that has not manifested itself in deeds.

Keywords:loneliness, human, inhuman, history, love

Pour se construire en tant qu`homme, que père ou mère de famille, il faut posséder une connaissance : celle de ses origines. Pour avoir été trop tôt séparé de leur ascendant par la guerre, la maladie, l`incompréhension, par l`oubli, pour ne pas connaître les membres de sa famille, les secrets de famille, l`histoire de la famille, les gens ont dû mener une quête douloureuse, celle de leur passé et de leur identité.

Franz-Georg est un tout jeune enfant (d`environ cinq ans) qui a été traumatisé par la mort tragique et violente de sa mère à Berlin, pendant la guerre, en 1945. Amnésique et mutique, il va être adopté par la famille du docteur Dunkeltal. Le père adoptif se montre peu affectueux avec l`enfant mais l`attire par son aptitude à chanter des airs classiques d`une voix très particulière. Malheureusement, au moment où l`enfant sort petit à petit de sa maladie, la famille Dunkeltal est obligée de tout quitter, de tout abandonner et de fuir sous un nom d`emprunt: le père de famille avait exercé son métier dans un camp de concentration nazi et la femme de celui-ci n`était pas innocente vis-à-vis du projet totalitaire du Führer.

La famille a programmé une expatriation vers l`Amérique du Sud et a décidé que Clemens Dunkeltal doit s`y rendre le premier. Mais, quelques mois après la mère et l`enfant vont apprendre que leur espoir s`est détruit parce que l`ex criminel de guerre s`est suicidé.Théa Dunkeltal, en proie au désespoir, abandonne alors son enfant et l`envoie chez son frère, à Londres. L`enfant ne reverra plus sa mère.

Le même geste, par lequel la mère de Franz-Georg livre l`enfant à la vie, au futur, au recommencement, à l`espoir, a été accompli par la mère de Georges Perec, quand celle-ci l`a envoyé par la Croix-Rouge dans le Vercors, en zone libre, juste avant d`êtredéportée à Auschwitz.

Les deux romans, les deux histoires de vies rendent compte d`une forme moderne de l`inhumain : l`instauration d`un système aliénant qui ôte à l`homme sa personnalité. Dans les deux romans le détournement de l`humain (malgré la position vis-à-vis du système générateur) se déroule sur deux plans : privé et collectif.

Franz-Georg et Georges Perecincarnent le malheur d`être nés dans un monde qui projette sur eux (le premier, fils d`un criminel de guerre, le second, juif) sa propre inhumanité latente. Ainsi, comme le dit Sartre, l`antisémite révèle le manque d`humanité propre à une société qui ignore l`amour du prochain, pourtant très chrétien. Les deux hommes ne songent pas à se

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

plaindre ou à se venger des horreurs dont leur familles furent victimes ; ils ne veulent pas se situer sur le même plan que les bourreaux de l`humain. Ils ne se préoccupent que de parfaire leur propre humanité d`enfant sans racines en recomposant le puzzle de leur passé, de leur histoire brisée par l`inhumanité nazie.

Dans l`article « Homme » du Dictionnaire philosophique, Voltaire fait de la vie en société la qualité spécifique de l`être humain : « Loin que le besoin de la société ait dégradé l`homme, c`est l`éloignement de la société qui le dégrade. Quiconque vivrait absolument seul, perdrait bientôt la faculté de penser et de s`exprimer ; il serait à charge à lui-même ; il ne parviendrait qu`à se métamorphoser en bête ».

Il s`agit d`une réflexion très provocatrice. En fait, Voltaire attaque de manière indirecte la thèse rousseauiste sur la dénaturation de l`homme par l`homme dans une société dominée par la loi du plus fort. Voltaire s`inscrit dans la continuité du courant classique en définissant l`homme comme l'animal social. Sénèque souligne surtout la difficulté que rencontre l`homme en société car il doit construire, bâtir, créer avec les autres. Sylvie Germain adopte ce point de vue mais elle engage une critique de l`idéal des Lumières en montrant comment l`idéologie nazie puisse détruire la raison et le psychique humain, puisse séparer des êtres sans aucun jugement humain, uniquement par la volonté de la puissance. Mais elle y trouve une solution qui donne un double équilibre à son personnage - intérieur et extérieur; intérieur, par rapport à soi et extérieur, par rapport à autrui. Frère Jean qui vit en solitaire dans le bois, au milieu de ses abeilles et dont le portrait rappelle celui de Saint François d`Assise va lui apprendre à se détacher de tout bien matériel et à trouver la paix intérieure. Même son véritable nom, qu`il avait écrit sur la poussière de la grange dans laquelle il allait s`endormir Magnus l`efface par mégarde. Mais son équilibre extérieur se traduit en conciliation avec le monde et l`enfant orphelin, possiblement originaire d`Islande, n`en a plus besoin, parce qu`il devient citoyen du monde. Quant à Perec, lui, il dénonce le caractère aliénant d`une organisation étrangère à l`humain.

Dans la philosophie grecque, l`ordre idéal s`institue selon l`harmonie cosmique. L`idéal se traduit en effet par l`instauration d`un équilibre fondé sur la correspondance entre l`humain et le divin. Il vise la maîtrise d`une violence contraire à la justice. A l`inverse, le système W pervertit l`ordre de l`intérieur et détourne la culture. Ainsi, pour Perec, le comble de l`inhumain semble atteint lorsque l`homme manipule les idéaux pour les transformer en instruments de domination psychologique.

Quant à la question abordée, Voltaire définit dans la citation invoquée davantage l`inhumain que l`humain ; en effet, la vie en groupe ne constitue pas le privilège de l`homme car, bien des animaux organisent des structures sociales complexes. Pour Voltaire, en fait, la solitude est inhumaine. L`homme est accompli auprès de ses semblables.

La question qu`on se pose : La société contribue-t-elle a réaliser l`humanité dans l`homme ?

Pour Rousseau, la société déshumanise l`être humain en lui imposant la loi du plus fort, dissimulée sous le masque d`une prétendue culture, mais qui ignore le droit. Voltaire, de son côté, il croit à la vertu de l`organisation sociale. Si on réfléchit à la citation énoncé par Voltaire et qui nous a provoqué, vis-à-vis du rapport avec la société qu'ont les personnages présents dans les deux romans pris en discussion, on remarque vite que le philosophe définit l`inhumain en relation avec la marginalisation, avec l`exclusion du groupe social. On se demande alors si la société est vraiment responsable à infuser l`homme du sentiment de la compassion, de l`altruisme, de la clémence ou même de la douceur. Car, si d`une certaine manière

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

l`appartenance à un certain groupe social détermine l`identité en chaque homme, de même, elle peut conduire vers un processus irréversible de deshumanisation.

Dans les deux romans, l`être humain cherche un ancrage dans une lignée, les traces de ceux qui lui ont fait cadeau de sa vie. Qu`il s`agisse de Franz-Georg qui, à 10 ans, n`a aucun souvenir des cinq premières années de sa vie ; son ours en peluche, Magnus, est le seul témoin de son enfance ignorée (comme son double, le personnage du roman de Juan Rulfo offert par May, Magnus poursuit sa quête d`identité traversant des épreuves et parcourant le monde, se construisant en tant qu`adulte malgré la vacuité de l`existence quand disparaissent les repères) ou du narrateur de Perec qui cherche à s`assurer une prise contre la perte de la mémoire, individuelle et collective, balisant son parcours d`objets personnels, de photographies, de traces concrètes, de « choses » accumulées d`une façon compulsive – qui caractérise la société de consommation – ou de témoignages ; tous partent en quête de leurs origines car, leur rapport au groupe, entre dans la constitution de leur personnalité et de leur identité.

Le groupe, la famille est un repère pour chaque être humain, car elle représente le modèle sur lequel le moi de chacun va se construire. Franz-Georg suit un cheminement assez abrupte vis-à-vis de l`évolution naturelle de chaque enfant ; il ne va jamais quitter sa famille, son foyer, pour en former un autre parce qu`il n`en a pas une. Il a vécu, juste après sa naissance, l`arrachement de sa famille, il a été quitté par ses parents et abandonné à la vie, à la nécessité de continuer à exister, malgré tout. Sous le nom d`Adam il fait la découverte la plus violente, la plus cruelle de sa vie, parce qu`elle vient après la trahison du père : « personne ne connaissait la véritableidentité de l`enfant »[1] (p.85, Magnus). En tant qu`Adam, l`enfant, comme le premier de l`humanité l`avait fait à son tour, perd le paradis, la tranquillité, la sécurité, le bonheur infini, l`amour sans limites, l`équilibreintérieur, le refuge de l`appartenance, les liens de l`attachement filial. Georges Perec, de son côté, écrit « W ou le souvenir d`enfance » alors qu`il poursuit une psychanalyse. Le roman reproduit la lente quête de personnalité menée par un auteur qui, aux souvenirs d`enfance, a substitué une fiction, « W ». En effet, l`investigateur, privé de mémoire, manque des bases nécessaires à la formation de soi. En l`absence des siens l`enfant ne pourra restaurer l`équilibre structurel familial détruit par la Seconde Guerre mondiale.

La recherche des traces, la recherche des origines représente la tentative de l`enfant de s`inscrire dans l`histoire humaine, dans l`histoire de ceux qui l`ont mis au monde, dans l`arbre de ceux avec lesquels il a le même sang.

Et Adam et Georges retracent le chemin initiatique qu`ils ont parcouru, le premier au Mexique, à Veracruz, l`autre dans le Vercors, en « France libre », douloureux périple sur les traces du père ou de la mère. Les deux enfants s`identifient, dans le destin, avec les deux parents exilés : l`exil du père au Mexique, comme criminel de guerre, ensuite son suicide enferme Adam dans le paradoxe de l`impossibilité de la construction de soi comme jeune homme.Perec enfant vit « l`exil » du territoire humain de sa mère, perdue dans le flou d`une histoire incompréhensible, porteuse d`une cicatrice dépersonalisatrice. L`inhumanité d`un système abstrait a contribué à dépersonnaliser la mère et condamne le fils à une autre forme d`inhumanité : la solitude et le silence, l`oubli.

Cependant, dire qu`il suffit de vivre en groupe pour éviter de sombrer dans l`inhumanité semble bien précipité, même réducteur ou insuffisant. En effet, l`histoire de Magnus, l`histoire de Georges constituent une profonde remise en question de toute organisation des hommes. La

[1]Germain, Sylvie, Magnus, Paris, Magnard, 2015.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

société est incapable de garantir à l`être une évolution vers l`humain, car elle n`existe que pour ceux qu`elle reconnaît lui appartenir.

Evidemment, ni la loi, ni l`anarchie ne sont pas capables de maintenir l`ordre nécessaire à l`équilibre humain. Dans le roman de Perec, le système de W impose une identification absolue de l`individu au modèle d`un groupe manipulé par l`organisation de l`île. Une fois leur statut de sportifs perdus, les athlètes deviennent des objets brutalisés ou violentés. Perec a vu dans le système totalitaire deux modalités d`organisations, qui éliminent le respect pour l`humain. D`une part, un système aliénant, qui détruit l`individualité des athlètes de W, qui sont toujours anéantis par l`image collective qu`ils doivent donner. Ils n`existent plus en tant qu`êtres mais en tant qu`images, constamment sous le regard d`autrui. D`autre part, W cache une organisation qui repose sur la privation de tout sens des responsabilités personnelles. Elle repose sur l`absence de tout sentiment, de tout attachement affectif et amical. Elle se substitue à tout. Elle pénètre dans l`intimité des cerveaux, au plus profond des structures mentales des êtres.

Adam aussi, réintégré dans la famille de son oncle, Lothar, découvre la face cachée du Reich, tellement célébré et servi par ses parents.

La société est un lieu d`une monstrueuse exclusion où chaque homme apprend parfois, dans la famille, d`autres fois à ses dépenses, que l`homme ne reconnaît d`humain que son semblable le plus proche. L`enfant, dans les deux expériences qu`on prend en discussion, remarque et doit survivre à un processus déjà identifié par Hobbes, philosophe anglais du XVII^{e} siècle, pour qui « l`homme est un loup pour l`homme ». Le racisme, dans son sens le plus général, se lit en filigrane de chaque texte. En somme, organisant l`exclusion par l`implémentation de l`idéologie nazie (de l`allemand nationalsozialismus) fondée en Allemagne en 1920, sur l`idée que des races existaient chez l`être humain et que la race aryenne était supérieure à toutes les autres, la société ne serait bonne que pour certains hommes et donc, il convient de se débarrasser des personnes jugées de rang inférieur : juifs, gitans, homosexuels.

Toujours inferieurs et étrangers, Franz-Georg et Georges le sont-ils dans leurs respectives familles adoptives qui ne privilégient pas la communication, l`explication, le réconfort d`un orphelin, la compassion ou l`empathie. Hannelore regarde le jeune enfant comme un intrus, puisque attaché à l`Allemagne nazie où ses parents ont contribué au rêve fou de l`écrasement de l`homme. Elle soutient, malgré elle, l`exclusion de l`enfant de la société des hommes, soucieuse plutôt de l`héritage monstrueux inscrit dans son cerveau par l`insensibilité et l`orgueil de ses parents que du besoin de l`enfant d`être compris, inclus et acceptéaprès le refus de l`histoire et de sa propre histoire.Georges Perec, est un autre cas mutiléet par la Grande Histoire et par son histoire personnelle, parce que ses liens avec le passé, avec les parents, avec les origines sont plutôt des déchirures : « Tout ce que l`on sait, c`est que ça a duré très longtemps, et puis un jour ça s'est arrêté. Même ma tante et mes cousines ont beaucoup oublié. »[2] (p.99, W)

L`inhumain continue à se manifester autour de l`enfant par les parents qui ne se soucient pas d`assurer à celui-ci la lignée nécessaire à une intégration sociale saine et consciente de soi-même.L`individu contre le groupe ou la société relève de la problématique morale la plus traditionnelle et que les deux romans proposés incitent àdépasser.

Dans les deux textes étudiés aucun personnage ne semble capable de dominer son instinct de domination, et plus encore, de renoncer aux exigences de son amour-propre. En effet, Franz-Georg et Georges ne supportent pas le traitement que la société leur inflige parce qu`ils ont intégré en eux-mêmes l`image de l`humain et le don de l`amour donnés par cette même société. Les deux personnages ont ceci en commun qu`ils s`aiment eux-mêmes par-dessus tout. Ils se

[2]Perec, Georges, W ou le souvenir d'enfance, Paris, Denoël, 1975.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

révèlent incapables de nourrir en eux-mêmes l`amour de soi ou l`amour de l`humain dans chaque homme ; Franz-Georg n`a connu chez ses parents que l`orgueil, la manipulation de l`autre, l`insécurité. Son double deuil est en fait une double trahison : la fugue du père et l`abandon de sa mère, incapable, elle, de découvrir sa force personnelle et l`amour que son cœur est capable de créer et d`offrir. Après avoir remis au monde Franz-Georg, pour combler le vide de son cœur après la mort de ses frères, Théal`expulse loin d`elle quand elle s`aperçoit de la disparition de son mari, plus dédiée à sa souffrance, à sa peur, qu`à la compassion et à la responsabilité. Vu qu`il n`a pas eu l`occasion d`apprendre l`amour, l`amour de soi-même et l`amour de l`autre, il attirera dans ses réalités des personnes qui ne savent, elles non plus, aimer : May, qui vit sous une masque et Peggy, une âme blessée et incapable de vivre son humanité. Georges se heurte au même abandon, par celle qui aurait dû lui donner de la stabilité, de la sécurité, du réconfort. Le livre qui marque leur séparation (« Charlot parachutiste ») annonce le futur sans repères de l`enfant abandonné à la vie, à une existence qui manquera des coordonnées essentielles au bonheur et à la plénitude : l`amour, la confiance en soi-même.

Finalement Magnus comprend son acte aberrant, son acte orgueilleux et vengeur qui lui a valu deux fois sa vie : il a sacrifié son bonheur avec Peggy et il a sacrifié soi-même. En se mettant dans la peau du bourreau impitoyable de son père adoptif, il est devenu implacablement son propre bourreau. L`aboutissement de l`histoire Dunkeltal suggère l`impuissance présente de la société à encourager des rapports humains dont elle donne l`idée.

La générosité c`est le ciment de l`humanité. Mais comment peut-on apprendre l`humanité, quand tout s`aligne contre celle-ci ?L`altérité est une des dimensions de l`humanité. La difficulté réside dans l`incapacité des êtres humains à établir des véritables échanges entre eux. L`humain rencontre sa limite, dans les deux cas, dans l`impuissance à nouer des relations vraiment solidaires et emphatiques :

« …les fascistes de Pinochet se sont charges de donner à mon fantasme une ultime résonance : plusieurs îlots de la Terre de Feu sont aujourd`hui des camps de concentration. »[3] (p.222, W)

Ainsi, le rapport de l`humain et de l`inhumain dans la société semble plus complexe que ne le laisse entendre Voltaire. La culture sociale semble construire une chimère de l`humain, qui ne s`est pas encore manifesté en faits.

BIBLIOGRAPHY

1. Bellos, David, Georges Perec, Une vie dans les mots, Seuil, 1994.

2. Germain, Sylvie, Magnus, Paris, Magnard, 2015.

3. Lejeune, Philippe, La mémoire et l`oblique. Georges Perec autobiographie, POL, 1991.

4. Perec, Georges, W ou le souvenir d'enfance, Paris, Denoël, 1975.

5. Rousseau, J.J, Discours sur l`origine et les fondements de l`inégalité parmi les hommes, Paris, Poche, 2011.

6. Rousseau, J.J, Emile ou l`éducation, Paris, Poche, 2011.

[3]Perec, Georges, W ou le souvenir d'enfance, Paris, Denoël, 1975.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

7. Vax, Louis, La séduction de l`étrange, PUF, Quadrige, 1965.

8. Voltaire, Dictionnaire philosophique ou La raison par alphabet, Le chasseur abstrait, 2005.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ON THE BEGINNINGS OF ENGLISH LITERATURE IN ROMANIA. 1800-1940

Toma Sava

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: The article is meant to be a direct source of information regarding the situation of British literature in Romania. The domestic editorial activity pertaining to the publication of translated British literary works, considered as representative at the time, forwards a comprehensive view on how a foreign literature is imported and popularized in a preponderantly francophone cultural setting.

Keywords: British literature, Shakespeare, personal canon, critical perception, contemporary literature.

Scopul articolului este, în primul rând, de a oferi o sursă directă de informare asupra ceea ce înseamnă concret literatura britanică în spațiul cultural autohton în perioada 1800-1940. Subiectului, deși discutat în contextul studiilor dedicate anglisticii românești[1], îi lipsește în momentul de față conținutul informațional direct care să poată fi folosit în studii ulterioare dedicate. Răspunsul avansat de acest articol este dat prin prezentarea directă a informației relevante, considerată în acest caz a fi activitatea editorială autohtonă în ceea ce privește publicarea - în traducere - a unor opere literare britanice percepute ca fiind reprezentative pentru perioada respectivă.

Datele prezentate sunt bazate pe informaţii din arhiva digitală a Bibliotecii Centrale Universitare București. Alegerea acesteia se datorează, în pofida faptului că nu dispune de drept de depozit legal, conținutului de date net superior pentru aria de interes a articolului comparativ cu arhive similare (de exemplu cea a Academiei Române) care au fost folosite pentru verificarea rezultatelor, dar care oferă un conținut mult inferior din punct de vedere numeric.Termenul de căutare folosit a fost „literatură engleză"; o căutare bazată direct pe numele unui autor nefiind posibilă pentru că ar presupune o cunoaștere anterioară a tuturor autorilor traduși.

Ordonate cronologic, datele sunt următoarele:

Din scrierile lui Lord Byron, Byron, George; trad. I. Eliad, București, în Tipografia lui Eliad, 1834

Manfred, Byron, George; trad. Rosetti, C.A, București, 1848

[1]Vezi, în special Bălu, Andi (2001) *Receptarea literaturii engleze în România de către critica şi istoria literară 1920-1946*, Ploieşti: Editura Premier; Bălu, Andi (2002) *O perspectivă românească asupra literaturii engleze*, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Engleze; Toma Sava(2014) *Palimpseste. O scurtă istorie a literaturii britanice în România,* Colecția de Cercetare, Editura Universității de Vest, Timișoara.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Robinson Cruzoe sau întâmplările minunate a unui tânăr, Defoe, Daniel, tradus pe românie de serdariul Vasile Draghici, Esii, în Tipografia Albinei, 1835

Culegere din cele mai frumoase Nopți ale lui Jung Young, Edward, trad. Marcovici, Simeon, București, Tipografia Eliad,1835

Din operile lui Lord Byron, Byron, George Gordon; trad. I. Eliad Bucuresci; în Tipografia lui Eliad, 1837

Macbeth, Shakespeare, William; trad. din frantodește de St. Bâgescu, București, Tipografia Jos. Copainig, 1850

Vicarulu de la Wakefield, Goldsmith, Oliver; Tradusa din limba Englesa de E. A., București, Tipografia lui Ferdinand Om, 1852

Hamlet, Principele Danemarcei, Shakespeare, William, trad. D.P.Economu, București; Imprimeria Ferdinant Om, 1855

Ricardu Inimă-de-Leu sau Talismanulu, Scott, Walter; trad. Sir G. Baronzi, București ; Tipografia Națională a lui I. Romanov, 1856

Macbeth, Shakespeare, William; trad. d'in englisêsce de P. P. Carp, Jassi ; Imprimeria Adolf Bermann, 1864

Othello Shakespeare, William; trad. P. P. Carp, Iassi, Ediținea si Imprimeria Societății Junimea,1868

Culegere din Noptile lui Iung, Young, Edward; trad. Simeon Marcovici, Focșani, Typographia D. Samolada, 1871

Hamlet, prințul Danemarcei Shakespeare, William; trad. Adolph Stern, Bucuresci, Typografia Dorotea P. Cucu, 1877

Regele Lear, Shakespeare, William; trad. Adolf Stern, București, Thiel & Weiss, 1881

Viața si moartea regelui Richard III, Shakespeare, William; trad. Scarlat Ion Ghica, Bucuresci, Stabilimentul Grafic Socecu și Teclu, 1884

Negutătorul din Veneția, Shakespeare, William; trad. Scarlat Ion Ghica, Bucuresci; Stabilimentul Grafic Socecu & Teclu,1885

Paradisul perdut, Milton, John; trad. fidela în proza dupe textul englez de B. Lazurreanu, Bucuresci, Tipografia Curții Regale, F. Göbl, 1889

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Jane Eyre sau Memoriile unei institutoare, Brontë, Charlotte; trad. în lb. franceza de Lesbazeilles-Souvestre; trad. în lb. româna de Paulina I. Ghețu, Ploesci, Editura Librăriei Zacharia Nicolau, 1891

Văduva din Tara Higlandzilor, Scott, Walter; trad. de C. Navârlie, București, Editura Librăriei "Universala" Alcalay & Companie, 1911

Mildred: (o pata pe blazon), Browning, Robert; trad. în versuri de Margarita Miller-Verghy București, Editura Librăriei Leon Alcalay, 1912

Culegere din cele mai frumoase Nopți ale lui Yung: carte pentru deșteptarea si luminarea poporului, Young, Edward; trad. Serdarul Simeon Marcovici, Brasso, Editura Librăriei Ioan I. Ciurcu, 1913

Othello, Shakespeare, William; trad. de D. Nanu, București,Carol Göbl, 1913

Viața lui Oscar Wilde, Sherard, Robert H.; trad. din engleza de N. M.-Nigrim, București, Editura Librăriei A. Stanciulescu, 1915

Pescarul si sufletul, Wilde, Oscar; trad. de D. Anghel; postf. de C. Stere București, Minerva, 1915

Sonete portugheze Barrett-Browning, Elizabeth; trad. de Marg. Miller-Verghy, București, "Flacara", 1915

Parabole Wilde, Oscar; trad. de N. Davidescu, București; Institutul de Arte Grafice Minerva, 1916

Duthona MacPherson, James; trad. de Kostya Rovine, București, Minerva, 1916

Lupta vieții Dickens, Charles; trad. de Elena C. Dimitriu București, Librăria Carmen Sylva, 1917

Un poem de Crăciun Dickens, Charles; trad. din engleza de N. N. Botez, București; Editura Librăriei H. Steinberg, 1918

Medicul în dilema Shaw, George Bernard; trad. de Al. Frunzescu, București, Editura Librăriei Stănciulescu, 1918

Poeme în proză Wilde, Oscar; trad. de Alexandru Teodor Stamatiad, București ; H. Stenberg, 1919

Visul unei nopți de vară Shakespeare, William; în românește de G. Topîrceanu, Iași, Editura "Viața Românească", 1921

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Opere alese William Shakespeare; în românește de Adolphe Stern, București, Cultura Națională, 1922

Prințul fericit Oscar Wilde; în românește de Igena Floru; il. după Aubrey Beardsley, București ; Cultura Națională, 1922

Opere alese / Vol. 1: Iuliu Cesar Shakespeare, William; trad. metrica de Adolphe Stern, București ; Editura Librăriei Socec & Co, 1922

Romeo si Julieta: tragedie în 5 acte Shakespeare, William; trad. în forma originală de Mihail Dragomirescu, București, Editura Literara a Casei Școalelor, 1922

Coriolan/ Vol. 3 Shakespeare, William; trad. metrica de Adolphe Stern București, Editura Librăriei Socec, 1922

Opere alese Vol. 1, 3 Shakespeare, William; trad. metrica de Adolphe Stern, București, Editura Librăriei Socec, 1922

Antoniu si Cleopatra Shakespeare, William; București, Socec, 1922

Othello: Maurul din Veneția Shakespeare, William; trad. de Mihail Dragomirescu, București, Editura Casei Școalelor, 1923

Varava: istorisire de pe timpul lui Hristos Corelli, Marie; Galați, Institutul Grafic "Galații-Noi", 1924

Vedenii: povestiri Wells, H. G.; traduse de Paul Zarifopol, București, Cultura Națională, 1924

Povesti după Shakespeare Lamb, Charles; Lamb, Mary; trad. din englezește de P. Grimm, București, Tipografia "România Noua", 1924

Cain, un mister Byron, George; tradus din englezește în forma originală de Petre Grimm, București,Cultura Națională, 1925

Hanul lui Almayer Conrad, Joseph; trad. de Jul. Giurgea, București, Editura Universul, 1925

Macbeth: tragedie în 5 acte Shakespeare, William; trad. în forma originală de Mihail Dragomirescu, București, Editura Casei Școalelor, 1925

Enoch Arden: poema Tennyson, Alfred, Lord; trad. în versuri de Haralamb G. Lecca, București, Editura Librăriei "Universala" Leon Alcalay & Co., 1925

Regele Henric IV: drama istorica în 5acte. Shakespeare, William; trad. de Ioan C. Jinga, Câmpulung-Muscel, Editura "Selecta", 1926

Poeme în proză Wilde, Oscar; București, Cultura Românească, 1928

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Din documentele postume ale Clubului Pickwick Dickens, Charles; în românește de G. I. Crivat București, Editura Ziarului Universul, 1929

Simple povestiri de pe coline Kipling, Rudyard; traducere de Mircea Eliade , 1929

Nevestele vesele din Windsor: comedie în 5acte Shakespeare, William; din și în forma originală de Dragoș Protopopescu, București, Socec, 1931

La persoana întâia Maugham, William Somerset; trad. de Jul. Giurgea, București, Editura Remus Cioflec, 1931

Lanțuri: comedie romantica : un prolog si 3 acte, Martin, Allan Langhton, București; Socec, 1931

Regele Lear: tragedie în 5 acte Shakespeare, William; din si în forma originala de Dragoș Protopopescu, București, Socec, 1931

Jurământul Orczy, Emmuska; trad. de Victor Eftimiu, București, Ig. Hertz, 1931

Stalky și tovarășii Kipling, Rudyard; trad. din englezește de Viorel si Radu, București,Casa Școalelor, 1932

Orizont pierdut Hilton, James; trad. de Jul. Giurgea, București, Editura Remus Cioflec, 1933

Regele Richard al III-lea Shakespeare, William; în românește de Ion Marin Sadoveanu București, Imprimeria Fundațiilor Culturale Regale, 1934

Chemarea dragostei Maugham, William Somerset; trad. de Jul. Giurgea, București, Editura Contemporană, 1934

Comoara din insulă Stevenson, Robert Louis; trad. din lb. engleză de Radu Georgescu, București, Fundația Pentru Literatura si Artă "Regele Carol II", 1935

Autobiografie Stanley, Henry M.; trad. din lb. engleza de Mary M. Polihroniade, București, Fundația pentru Literatură si Artă, 1935

Sabatai și Meliselda Zangwill, Israel; în românește de Ada Ludo, București, Editura Bicurim, 1935

Luna și doi bani jumătate Maugham, William Somerset; trad. de Jul. Giurgea, București, Editura R. Cioflec, 1935

Castelul din deal Goudge, Elisabeth; în românește de Anatol Sergiu, București, Editura Vatra, 1935

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Bengali Yeats-Brown, Francisc; trad. din lb. engleza de Radu Georgescu, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1936

La răscruce de vânturi Brontë, Emily; trad. din lb. engleza de Mary Polihronia, București, Fundatia pentru Literatura si Arta "Regele Carol II", 1937

Saltimbancii Maugham, William Somerset; trad. de Jul. Giurgea, București, Editura "Națională-Ciornei", 1937

Șase femei Maugham, William Somerset; trad. de Jul. Giurgea, București, Universul, 1937

Daphne Adeane Barring, Maurice; trad. de Jul. Giurgea, București, Editura "Națională-Ciornei", 1937

St. Winifred sau Școala si lumea Frederic William; trad. din lb. engl. de Wendy si C. Noica Ferrar, București, Fundația pentru literatura si artă "Regele Carol II", 1937

Kim Kipling, Rudyard; trad. de Jul. Giurgea, București, Editura "Națională-Ciornei", 1937

Hamlet: drama în 5 act Shakespeare, William; trad. din lb. engleza de Dragoș Protopopescu, București, Fundația pentru Literatură și Artă "Regele Carol II", 1938

Fântâna Morgan, Charles; din englezește de Laetiția Ghidionescu, pref. de Romulus Demetrescu Cluj, Editura Lepage, cop. 1938

În zodia Săgetătorului Lewis, Cecil; trad. de Constantin Noica, București,Fundația pentru Literatură si Artă "Regele Carol", 1938

Citadela Cronin, A. J; trad. de Jul. Giurgea, București, Cultura Românească, 1939

Bengali Yeats-Brown, Francisc; trad. din lb. engleza de Radu Georgescu, București, Fundația pentru Literatură si Artă, 1939

Straniul interludiu O'Neill, Eugene; trad. din lb. engleza de Petru Comarnescu, București, Fundația pentru Literatură și Artă "Regele Carol II", 1939

Furtuna: drama în 5 acte Shakespeare, William; trad. din lb. engleza si cuv. înainte de Dragoș Protopopescu, București, Fundația pentru Literatură și Artă "Regele Carol II", 1940

Coriolan: tragedie în 5 acte Shakespeare, William; trad. din limba engleza de Dragoș Protopopescu, București, Fundația pentru Literatură și Artă "Regele Carol II", 1940

Henric V: drama în 5 acte Shakespeare, William; trad. din lb. engleza de Dragoș Protopopescu București, Fundația pentru Literatură și Artă "Regele Carol II", 1940

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

O călătorie de la Peking la Caşmir Peter Fleming; trad. din lb. engleza de R. Patrulius, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, 1940

O simplă parcurgere a numelor înşirate mai sus relevă două aspecte importante vis-a-vis de (1) *gustul literar al perioadei* şi (2) *conţinutul preponderent clasic (canonic)* a listei de autori.

În ceea ce priveşte *gustul literar* al perioadei - e important de reţinut că datele prezentate acoperă o perioadă de 140 de ani şi cu menţiunea că din punct de vedere teoretic conceptul de gust literar nu este în mod necesar echivalent cu cel de canon literar[2]- precum şi *caracterul clasic* al autorilor publicaţi, desigur cu avantajul perspectivei contemporane pentru care procesul de canonizare s-a definitivat[3] cel puţin pentru autorii prezentaţi aici, devine evident că, cel puţin pentru primii 100 de ani, cititorul autohton echivalează literatura britanică cu Byron, Young, Milton, Defoe şi în special Shakespeare.

Cu alte cuvinte, procesul editorial[4] domestic al perioadei, care oferă publicului larg acces efectiv la literatura unei ţări/culturi străine, relevă o imagine extrem de familiară cititorului contemporan prin faptul că vasta majoritate a autorilor sunt nu numai emblematici pentru literatura britanică ci şi parte a celei universale[5].

BIBLIOGRAPHY

Biblioteca universitară centrală ,,Carol I" Bucureşti, 2014, *Date publicaţii*. Adresă: http://www.bcub.ro/., accesat: 15.01. 20015- 21.04.2016.

Bălu, Andi (2001) *Receptarea literaturii engleze în România de către critica şi istoria literară 1920-1946*, Ploieşti: Editura Premier.

Bălu, Andi (2002) *O perspectivă românească asupra literaturii engleze*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Engleze

Călinescu, George (1982) *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Minerva.

Celik, Z. (1996) *Colonialism, Orientalism, and the Canon*. Art Bulletin (June, 1996) Volume LXXVI 11 number 2.

Cooppan, V., (2004) *Ghosts in the disciplinary machine: the Uncanny Life of World Literature*, Comparative Literature Studies, Vol. 41, No. 1.

[2]Măsura gustului poate fi epoca în care opera este canonizată (*gust relativ*) sau poate fi definit ca *universal*, ceea ce înseamnă ca opera respectivă devine definitorie din punct de vedere estetic şi valoric pentru o succesiune de generaţii (Weinbrot, 2000).

[3] Deşi există o mişcare de oscilaţie în cadrul canonului în ceea ce priveşte nu conţinutul său ci gradul de recunoaştere, de importanţă de care un autor/operă se bucură la un moment dat, i.e. repoziţionarea pe o axă centru-periferie (Westphal, 1993: 437).

[4] Bazat, într-o oarecare măsură, pe intuiţia a ceea ce ar putea reprezenta interes pentru o comunitate, similar cu procesul de creare a unei colecţii bibliotecare, care oferă, în fond, *canonul accesibil* (Lear, 2009: 192).

[5] Prin literatură universală înţeleg aici şi un spaţiu de dialog intercultural şi supra-cultural în care opera îşi transcende caracterul naţional, dar, în mod paradoxal, substanţa valorică a operelor implică un spaţiu de receptare bazat pe identitatea culturală a naţiunii asimilatoare (Cooppan, 2004).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Frye, N., (1981) *Literary History*, New Literary History, Vol. 12, No. 2, Interpretation and Literary History (Winter,1981), pp. 219-225.

Gallagher, Susan V. 2001.*Contingencies and Intersections: The Formation of Pedagogical Canons*, Pedagogy, Volume 1, Issue 1, Winter 2001, pp. 53-67 (Article)Published by Duke University Press.

Gumbrecht, H. (1988) *Phoenix from the Ashes or: From Canon to Classic*, New Literary History 20, 141-63.

Harris, Wendell (1991) *Canonicity*, PMLA, 106, pp. 110-121.

Weinbrot, Howard D. (2000). *Twentieth-Century Scholarship and the Eighteenth-Century Canon.* MLQ: Modern Language Quarterly, Volume 61, Number 2, June 2000, pp. 395-414 (Review) Published by Duke University Press.

Weninger, R., (2010) *Lost in lit-terra incognita, or what is and to what end do we study world literature*?Comparative literature 62:4.

Westphal, M. (1993). *The Canon as flexible, normative fact*, The Monist, Vol. 76, No. 4, Canons (OCTOBER 1993), pp. 436-449 Published by: Hegeler Institute.

(CANADIAN) MULTICULTURALISM IN THE 21ST CENTURY

Monica Bottez

Professor, PhD, University of Bucharest

Abstract:The paper sets out to discuss the European retreat from multiculturalism- the cases of the Netherlands and Great Britain (presented in Christian Joppke and Ewa Morawska (eds)'s volume Toward Assimilation and Citizenship, 2003) against the contrary opinion put forth in Will Kymlicka's Multiculturalism: Success, Failure and the Future (2012). It also examines the case of Canada taking into account the threats that terrorism poses to this policy, as they are exposed in Stewart Bell's writings , particularly in "The spillover effect: Canadian diasporas and terrorism"(2009), concluding that Canada has taken new security measures , but has remained committed to the policy of multiculturalism.

Keywords: multiculturalism, terrorism, security, Islam, Native Canadians

Multiculturalism is a concept that can have several definitions. In its demographic acceptation it describes the existence of multiple ethno-cultural groups within a single country; as a philosophic concept it expresses the fair ideal of equality and mutual respect, but also a recognition of cultural difference and identity among a population's ethnic cultural groups (Charles Taylor: "The Politics of Recognition"); as a political concept it refers to a government's recognition of ethnic diversity and commitment of the nation to the preservation and promotion of the multicultural heritage of a country.

Will Kymlicka states that multiculturalism policies have been a greater success in Canada than in other countries, as attested by the higher level of public support for immigration and for multiculturalism in Canada in comparison with other countries (Kymlicka 2007:69).He identifies historical and geographical reasons for that but in my opinion an important reason for this success are also two aspects mentioned in the initial official formulation of this policy stated in 1971: the removal of cultural (and by the 1988 Multiculturalism Act, racial) barriers to full participation in Canadian society and official-language training for immigrants (*Canadian Encyclopedia*:multiculturalism). Therefore in the Canadian definition this policy involves both benefits (preservation of ethnic identity and legal removal of all discrimination), as well as obligations (the immigrants' contribution to the Canadian society and their knowledge of one official language, which means integration within a bilingual frame

Moreover, Canada has also stressed the value of multiculturalism as an element of Canadian identity, which appears in the notion of multicultural citizenship and, as Tariq Modood maintains in his book entitled *Multiculturalism: A Civic Idea* multicultural citizenship is an ideal, as it marks a critique of cultural assimilation. In the 1990s multiculturalism was presented

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

in Canada not only as fair treatment of (immigrant) minorities but also as a wise policy that stimulates the economic and demographic growth (Bertheleu: 23).

On the other hand most scholars have referred to European governments' recent retreat from multiculturalism policies in the last 25 years in many countries, not only France (with its ban on headscarves), but also in Australia, Britain, and the Netherlands and of a return to assimilation (Brubaker:47-53).The case of the Netherlands is the most resounding. Thus in the 1970s and 80s the policies in the Netherlands were reminiscent of the tradition of 19th century model of institutionalized pluralism called "pillarization', which enabled communities to live lives enclosed in their values with minimal inter-community contacts. Consultative councils for ethnic minorities were set up at local and national levels and mother-tongue teaching was expanded. However, in the 1990s, when members of ethnic minorities had doubled their numbers but were largely unemployed, the Scientific council for Government Policy stated that "the government put too much weight on facilitating multiculturalism, and too little on promoting immigrant participation in society at large "(Entzinger:70) and mother-tongue teaching was "gradually put outside the core curriculum and its voluntary nature was accentuated"(71). In 1991 in his Address to the Liberal International Conference at Lucern (6 September) Frits Bolkerstein, a conservative liberal, affirmed (very much in the spirit of Huntington's book *Clash of Civilizations*, and of Giovanni Sartori's opinions) that Islam and Western values were irreconcilable, a statement that triggered a large support. This revealed that, in spite of firm contestation from some multiculturalists, most of the Dutch were weary of multiculturalism, and I think that this was because they had adopted an extreme form, not a balanced, clearly defined one as the Canadians. In the 1990s the official policy was focused on providing instruments for a fuller participation in society, rather than on the "caring approach of the 1970s and 1980s (Entzinger: 73). So we can say that "the objective of institutionalized multiculturalism has been replaced by an integration policy that in practice demands much more effort from the migrants than from the receiving population" (74). Therefore we can see that multiculturalism in the Netherlands had a different meaning from the Canadian policy which, as we have shown, implies integration and full participation in the host society , in addition to knowledge of one of the official languages.

In Britain the critique of multiculturalism grew stronger after the terrorist events of the 11 September 2001, but after the 7 July 2005 London Bombings it was directly attacked as a failed policy. It was accused of having been a main cause for the British-born Muslims of Pakistani background carrying out suicide attacks in the metropolis. Such critics as Melanie Phillips argued that the British establishment had "allowed the country to turn into a global hub of the Islamic jihad (182)" and led it to "sleep-walking into cultural oblivion" (191), that is into oblivion of British culture and therefore identity. Whereas Maleiha Malik takes the opposite stand, suggesting that "the appropriate state response to the new security risks from extremism is more not less multiculturalism and its liberal pluralist variants"(Malik:58) and he quotes Tariq Modood's *Multiculturalism* in support of this position (Modood, 2007:139)

The conservative position was officially voiced by David Cameron who criticised "state *multiculturalism*" in his first speech as prime minister (5 February 2011) when he dwelt on radicalization and the causes of terrorism. He declared that "state *multiculturalism* has failed", warning that it was fostering extremist ideology and directly contributing to home-grown Islamic terrorism. He announced a radical departure from the strategies of previous governments, saying that Britain must adopt a policy of "muscular liberalism" to enforce the values of equality, law and freedom of speech across all parts of society. He warned Muslim groups that if they failed to

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

endorse women's rights or promote integration, they would lose all government funding. All immigrants to Britain must speak English and schools will be expected to teach the country's common culture ("My war on multiculturalism"). More recently, one of the important Brexit issues refers to the immigrants' question, therefore to an aspect of multiculturalism.

Even after this brief discussion it is surprising to see Christophe Bertossi's conclusion to his *European Multiculturalism Revisited* where he states there never was a "a European multicultural model" even in countries like Britain or the Netherlands which reputedly implemented multiculturalism (Bertossi: 236).

However in his article *Multiculturalism: Success, Failure and the Future* (2012) Will Kymlicka convincingly demonstrates on the basis of Canada's, and other states' experience, that integration and multiculturalism policies can be perfectly compatible. On the other hand he also maintains that the much vaunted retreat from multiculturalism is more an avoidance of the word "multiculturalism" rather than a banning of multiculturalism policies (15)

Multiculturalism in 21st century Canada

Multiculturalism as a national security risk

After the events of 9/11, multiculturalism was perceived as a national security risk. It was pointed out that it enables immigrants not only to maintain their cultural practices but also to retain strong ties with their original homelands and even their allegiance to it, in parallel with their full participation in all aspects of Canadian life. The Bush government accused Canada of being "too liberal, lax, lenient and tolerant, thus a security risk" (Gilbert: 22), and thus beginning to be perceived as "a hotspot for terrorism and international criminality" (Gilbert:22). Consequently multiculturalism has been linked to national security, and this acted as a pressure to limit the scope of multiculturalism policies. Thus it was now that Canada implemented its first national security policy, "concerned with the U.S.-Canadian trade and multiculturalism" targeting people and activities that pose a threat to national security (Gilbert: 24). The result was that there cases when both Muslim citizens and recent Muslim immigrants were discriminated as they were viewed as a security risk (Gilbert: 25).

There appeared new Contestations of multiculturalism such as Allen Gregg's article "Identity crisis: Multiculturalism. A Twentieth century Dream Becomes a Twentieth-First century Conundrum" (2006), which considers that the official policy is trying to blind people to growing ethnic divides and animosities in Canadian society(Kymlicka 2010:13).

Another objection to multiculturalism is that it encourages immigrants to live in as an underclass in ghettos , but Walks and Bourne point out to another cause, namely that Aboriginals and recent immigrants from Asia, Latin America, Africa and the Caribbean are more likely to live in ghettos because they were discovered to have very low income level (Walks, Bourne: 275).

In Kymlicka's opinion the critics of multiculturalism are wrong when they accuse it of producing the balkanization in Canada and homegrown terrorists. When considering this common issue in all western democracies, he states in his 2008 report commissioned by the Harper government, that the fact that in Canada the small number of such Islamic extremists is due to the fact that Canadian Muslims are not treated with hostility, which makes their loyalty to Canada increase (Kymlicka 2010: 15). Nevertheless, historian Roger Riendeau remarks

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

that,although they boasted about their multicultural society "Canadians increasingly worried about the impact of immigration on their national identity" (Riendeau 360).

We may also notice that, even though the recognition of diversity creates greater social unity within the cultural group in Canada, it did increase conflicts nation-wide at the same time because, while favouring equality with the other ethno-cultural groups the multiculturalism policy did not provide both the Aboriginal peoples and Quebecers the special status they wanted. Thus Aboriginal peoples consider that since the multiculturalism policy did not recognize their cultures, languages, forms of government, and was indifferent to their land claims and treaty rights, this policy is irrelevant to them (Gilbert: 16).

Quebeckers are also worried that their culture and language are threatened by immigrant groups and thus , in 2008, because of the tensions created by the recognition and legitimation of the equality rights of minority groups, Quebec government created the Bouchard-Taylor Commission concerned with reasonable accommodation of immigrants (adjustments or modification of general rules that ensures minorities the fundamental freedoms in terms of religion, employment, schooling because of the cultural differences).The Parti Québécois and Action Démocratique du Québec wanted thus to decrease the immigration level considered to be "the main factor in the decline of the use of French on the island of Montreal" (Grubel: 186). Moreover, Pauline Marois, the then Premier of Quebec and leader of the Parti Québécois, introduced a new legislation that required immigrants to sign" integration contracts" in order to demonstrate their capacity of integration in the Québec society (Grubel: 186).

Strong objections to multiculturalism are made from the political point of view as well, since it encourages trans-nationalism by allowing migrants such as the Canadian Tamils to become political activists and support war efforts and terrorism. Another objection is that minority groups may demand the right to observe and impose illiberal practices. For instance, the member states of the organization of Islamic Countries try to restrict free speech on Islamic topics in Canada and instead of opposing this demand Canada tries to conciliate this view (Grubel: 206) as multiculturalism is considered by the media and Canadian politicians an "untouchable pillar of the modern Canada" (Grubel: 207) on account of the voting power of the immigrant population. As Joseph Wong emphasizes, multiculturalism policy became a political tool immediately after it had been adopted (Wong: 211).

Another objection to multiculturalism policies is that, together with its asylum laws (Canada is the only country in the world that allows everyone who submits refugee claims to enter), it facilitates the possibility that a great number of terrorists enter Canada as asylum seekers. In Canada, illegal refugee claimants are not detained because the refugee process is completed after a long period of time, fact that poses a threat to Canada's national security. In many critics' opinion, the result of the extended immigration system shaped by its multiculturalism policies is that Canada is becoming a safe base camp for terrorist operations in some critics' opinion, although it is not directly targeted, which made the United States consider it, as we have seen, " the weak leak in North American security concerns, an uncertain and uncommitted ally" (Bisset : 75).

We may conclude that especially since the 9/11 events Canada has been viewed by many as a safe gateway for terrorists as its multiculturalism policy and its immigration system ensure the priority of civil liberties and individual rights rather than that of national security. In addition to the security issue, Canadian multiculturalism has also been viewed as a factor that weakens the construction of national unity as identities overlap thus generating the fragmentation of Canadian society. Consequently, multiculturalism in Canada has been highly criticized because it poses a

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

number of challenges. It can therefore be viewed as a source of national tensions, since many regard it as a security risk related to terrorism.

Response of Canadian Government

The Canadian government has kept responding to the need to accommodate diversity in the 21st century while at the same ensuring Canada's national security, by establishing new policies, programs and institutions that coordinate the management of Canada's diversity. It has developed methods to manage diversity and cultural differences by simultaneously both providing housing, employment, the possibility of political leadership, education but also police controls or racial profiling.In 2001 after the 9/11 events, the Chrétien government passed the Bill C-36 or **theAnti-terrorism Act**, allowing Canadian law enforcement and intelligence agencies to detain anyone they suspected of terrorism without a warrant. The Bill was however also criticized for not respecting civil liberties.

In Canada, there was not even a fixed definition of terrorism before the 9/11 events, but after that the Criminal Code began to contain references to terrorism, which was defined in the 2001 Anti-terrorism Act as follows:

> "an act […] that is committed […] for a political, religious or ideological purpose […] with the intention of intimidating the public […] or compelling a person, a government or a domestic or an international organization to refrain from doing any act and that intentionally (A) causes death or serious bodily harm to a person by the use of violence […] (B) endangers a person's life […] (C) causes a serious risk to the health or safety of the public." (Barrett: 49)

According to Tiefenbrun, the intention to produce "serious harm" is mandatory when it comes to consider a disruptive activity to be terrorist, supporting the "view that the element of intent is implied in the definition of terrorism under Canadian law". Terrorist activities are treated in Canada as criminal offences, so that their perpetrators are to be prosecuted (Tiefenbrun: 381-382).

This definition of terrorism has allowed Aboriginal acts of protest and resistance to be labelled as terrorist and prosecuted. And thus the notion of **First Nations Terrorism** has appeared. The indigenous peoples initiated resistance movements in the late 20th century and the early 21st century which are the result of centuries of struggles for land and sovereignty. Now, under the 2001 legislation they are to be considered acts of terrorism as, according to Tom Flanagan in an article written for the Canadian Defense and Foreign Affairs Institute in 2009, they obstruct the development of Canadian industry through sabotage. Alan Borovoy, the former General Counsel of the Canadian Civil Liberties Association (from 1968 to 2009) is of a contrary opinion, stating that because the Anti-terrorism Act defines terrorism too broadly, it can be "applied to Aboriginal blockades of highways" (Roach: 58).

The Oka crisis (1990), the GustafsenLake standoff (1995) are famous examples of Aboriginal protest and resistance acts that can be now categorized as "terrorist". Even then the RCMP named the Native protesters terrorists, criminalizing the group and spreading the image of violent Natives, while the journalists were denied access and thus the RCMP reports "biased the tone against the people in the camp"(Lambertus:152).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

In 2006 when the Aboriginal group of Haudeno Six Nations started their protest against Henco Industries that was developing a residential subdivision of the Douglas Creek Estate on a land in Caledonia that they claimed to be theirs, news regarding the Grand River land dispute presented the Aboriginal protesters as a "splinter group", a "group of 'rebels' against the backdrop of a normally peaceful co-existence of Natives and Canadian citizens" (Wood: 278), becoming part of the discourse of domestic terrorism imprinted in Canadians' consciousness since the 9/11 attacks. By creating the image of the Aboriginal peoples as the "homegrown terrorist, the internal threat to the Canadian state" (283) the media put in a favorable light the government's acts against Aborigines and its attempt to delegitimate the protesters' land claims .

Likewise, because the Algonquins of Barriere Lake erected barricades on Highway 17 in 2008 to demand the recognition of their traditional election, blockaded logging trucks in 2009 and 2011 to protest against mining exploration, they were listed as a "hot spot" in the Indian Affairs and Northern Development Act's "Hot Spot Reporting System" as it had been appointed to spy on the Natives because of the continuous land protests so that potential First Nations further land claim movements be monitored and managed (Crosby, Monaghan:432-433).

We can see that the Aboriginal movements are officially considered to represent a serious threat to Canada's national security as since 2006. *A*boriginal communities have been placed under government surveillanceas they are believed to continuously engage in civil disobedience, having the power to shake up Canada's economyasDerek Nepinak, the grand chief of the Assembly of Manitoba Chiefs, warned in January 2013: "It can stop Prime Minister (Stephen) Harper's resource development plan and his billion-dollar plan to develop resources in ancestral territories. We have the warriors that are standing up now that are willing to go that far. So we're not here to make requests" (Sims: "Our warrior problem").

But we should also emphasize that statistics reveal that in the 21st century there is still a disparity between Aboriginal peoples and non-Aboriginal regarding their social-economic situation Moreover, although the federal government apologized to the Aboriginal peoples for their experience in the residential schools in 2008, making the promise to correct the injustices, very few changes have been made. The unresolved land claims represents an important cause of the rising amount of tensions between the Natives and the government, resulting in violent clashes with law enforcement agencies. Therefore in order to redress this situation the Provincial Aboriginal Liaison Team was created in 2007 to enhance police-Aboriginal relations in a multiculturalism spirit. And in 2012 Susanne Decok, Commander of the Ontario Provincial Police Aboriginal Policing Bureau appreciated it as being very effective (Christmas: 43).

National Security Measures

Canada has taken important steps towards ensuring national security One such step is the Safe Third Country Agreement on refugee protection between the Government of Canada and the Government of the United States, which came into effect in 2004: This agreement has led to a "decrease of 23 percent in the number of refugee claims made in 2005" (Noble:166) Nevertheless according to Jeffrey Simpson, a *Globe and Mail* columnist, the Canadian refugee system is permissive (qtd in Noble:168).The consequence of this situation, was that the government was forced to impose visas on all visitors from some friendly democratic countries, such as Costa Rica, Chile and some countries in Eastern Europe (Noble: 169).

Another important change in the interest of security issues is the introduction in 2002 of the 2001Immigration and Refugee Protection Act which tightened the criteria for asylum application

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

processing, including more thorough screening, reduced rights of appeal and more explicit detention.. In addition to Immigration and Refugee Protection Act /IRPA, the federal government created in 2005 the Department of Public Safety and Emergency Preparedness that includes a Border Services Agency to consolidate border functions from various government agencies with intelligence components through one chain of command" Department of Public Safety and Emergency Preparedness .

Canada has tended to open its doors less wide as it begins to view immigrants as potential threats, that can bring over the conflicts from their countries of origin. Nowadays, despite Canada's multiculturalism policies, the new immigrants are viewed as an important security concern and the Canadian government considers that they may abuse the system or engage in terrorist activities. In 2008 The Government reconfirmed the Security certificates mechanism (1990) by which it can detain and deport foreign nationals and all other non-citizens living in Canada as a method to ensure the security of both Canada's territory and people, but it can also deport immigrants, whether they are citizens or non-citizens, if they are suspected of violating human rights or represent a security risk, particularly in view of the "spillover effect".

The "spillover effect" was first defined by Gus Martin as a form of international terrorism that represents violent overseas conflicts that "spill over" the borders of a certain country into the international scene, specifying that they occur in countries that are not connected to those conflicts (Martin: 248). Stewart Bell underlines that Canada has such a history of spillover effects quoting Ward Elcock, the former director of The Canadian Security Intelligence Service (CSIS), who declared that there are foreign terrorist organizations in Canada almost as much as the United States. Because Canada is a migrant-receiving state, it is an important base camp in the eyes of terrorists as they can easily launch attacks (Bell 2009: 41). Stewart Bell argues that in Canada, because it encourages them to keep their culture and beliefs, immigrants are "vulnerable to terrorist indoctrination and recruitment" as the more one identifies with those like him, the more they become conscious of that fact that they are different from the mainstream society, this causing their alienation and thus, the growth of homegrown terrorists (Bell 2004: xi). In addition to the policy of multiculturalism, the open-door immigration policy facilitates the threats to Canada's national identity and security as immigrants keep their transnational concerns bringing over to Canada the violent conflicts of their countries of origin.

Bell refers to many instances when the spillover effect was manifest in Canada; thus in 1985 Armenian extremists assassinated a Turkish diplomat in Ottawa, in 1985 Sikh extremists placed bombs on two Air India Flight 182 planes, killing 329 people. He also underlines that the Canadian Tamil Tigers is a notable terrorist organization posing big problems for Canadian national security as the Snow Tigers network illegally raise money in order to create an independent state in northern Sri Lanka. The Lebanese Hezbollah also began to be supported by the Lebanese community in Canada in the 1990s which laundered money through Canadian banks, purchased military equipment, stole luxury cars from Canada and shipped them to Lebanon (Bell 2009: 43-46). Likewise, the organizations of the Sunni Islamic extremism, represent the most recent major focus of Canadian counter-terrorism investigators, the Ressam case (1999) having changed the perception of Sunni Islamic threat in Canada. Intelligence had considered Canada a terrorist safe haven but the Ressam case proved it to be " an active operational environment" (Bell 2004: 4). Ahmed Ressam is an Algerian al-Qaeda member who received extensive terrorist training in Afghanistan and lived for a time in Montreal. He was convicted in 2001 for planning to bomb the Los AngelesInternationalAirport (LAX) on New Year's Eve 1999.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

As already shown multiculturalism policies stimulate Canadian diasporas to preserve their transnational concerns frequently contributing to the nationalist struggle in their countries of origin by influencing the foreign policy of Canada because they have been perceived by policy-makers as important voting tools. The diasporic communities also help by fundraising and by engaging in criminal activities, recruitment, training and attack planning thus making Canada a base camp for major terrorist groups. Bell points out that this renders Canada's fighting with their type of terrorism more difficult as counter-terrorism agents do not easily find informers and terrorists are helped to hide from CSIS. Thus terrorist activities are concealed within the institutions of the Diaspora communities, which can easily manipulate international images through the use of propaganda and lobby that have the power to get the attention and even the support of Canadian decision-makers who can also put pressure against governments in their original homeland (Bell 2004: 55). He gives the example of the Tamil Tigers who used cultural events to gain support from the Tamil diaspora in Toronto, which is the largest Tamil community outside South Asia, or who collect money by going door-to-door in Canadian Tamil communities. He also gives the example of the separatist Sikh Babbar Khalsa International group from British Columbia that raised regular funds and to which the Canadian government gave charity status, allowing its donors to claim that their donations be deduced from their income taxes (Bell 2009: 43). Bell also underlines how the Tamil diaspora has become a great influence on Canadian electoral politics due to the increase of the number of Tamil immigrants to Canada. Consequently, Canadian Liberal politicians are reluctant to deal with terrorist groups because they don't want to lose their voters in the Tamil communities, while loudly accusing the opposition of racist and anti-Canadian attitudes (Bell 2004: 12). Such criticism emphasizes that, due to the fact that Canadian multiculturalism policy can contribute to the ghettoization of ethnic groups because it allows their ethnocentric community to be self sufficient and preserve strong ties with their families in their origin countries, members of these groups still perceive their host country as foreign, and they fail to integrate, which makes them easy targets and preys to extremist activists.

As we have seen after 9/11, the Canadian government took harsh measures to defend itself from becoming a sponsor of terrorism, passing the Anti-terrorism Act, giving bigger financial support to the security and intelligence agencies, increasing airport security, enhancing armed forces and passing a new National Security Policy in 2004 (Bell 2004: 17).But Canada has also remained committed to multiculturalism policies, while many public commentators are turning against multiculturalism in response to fears about militant Islam. But despite the new more drastic approaches to the management of ethnocultural diversity after 9/11 determined by the fact that fighting terrorism became a priority, the federal government made the point that an important step towards an efficient security is the civic engagement, the National Security Strategy paper explaining that the "Government needs the help and support of all Canadians to make its approach to security effective" (Lehmkuhl:92), as the 2004 National Security Policy supports the key Canadian values such as "pluralism, openness, diversity and respect for civil liberties" (Lehmkuhl: 99).Consequently the Canadian government created in 2004 the Cross-Cultural Roundtable on Security in order to establish a "broad exchange of information between the government and diverse ethno-cultural communities on the impact of national security issues" (Lehmkuhl: 93) , particularly " the communities that may feel caught in the 'front lines' of the struggle against terrorism"(Lehmkuhl: 92):

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

> Our commitment to include all Canadians in the ongoing building of this country must be extended to our approach to protecting it. We reject the stigmatization of any community and we do not accept the notion that our diversity or our openness to newcomers needs to be limited to ensure our security. (Lehmkuhl:92)

Lehmkuhl considers that the Cross-Cultural Roundtable on Security is "the expression of the government's recognition that immigrants are part of Canada's multicultural mosaic" and opposes any act or policy that may undermine the immigrants' "sense of belonging" (93). To the same effect of preserving good relations with Canada's diverse ethnic and racial communities, this organism has committed itself to the review of the RCMP's activities as this institution has been criticized for its racial profiling.

For Canadians issues regarding national security became very important in the aftermath of 9/11. They soon preferred "the government to place emphasis on protecting public security rather than guaranteeing civil liberties" (Grave: 13), considering that the police and intelligence agencies intrusion into their privacy is necessary to ensure their safety. The Canadian government passed its first official national security act in April 2004. It secures an Open Society asserting at the same time the need for the maintenance of the social cohesion in case of religious terrorism. However, in 2005, 51 percent of Canadians disapproved of this measure and they began to be less fearful of potential terrorist attacks (Grave: 12) and as a result, they view diversity in a more positive light, even as "a crucial component of a long-term solution to terrorist threats" (Grave: 12-13).

Six years later, as the 2010 Environics data show, only 27 percent of Canadians consider that multiculturalism is the most important reason for celebration on Canada's 150th anniversary (2017), although it is not considered the most important characteristic of Canadian identity (Soroka and Robertson: *A Literature Review*). But 65 percent of Canadians aged 18 to 34 agree that the "growing variety of ethnic and racial groups in Canada" is a good thing and only 31 percent consider that "too much diversity can weaken a society and it would be better if we all subscribed to the same values and culture" (Soroka and Robertson: *A Literature Review).* According to the above mentioned data we can conclude that Canadians have mixed feelings regarding diversity: most of them support integration and multiculturalism, and not full assimilation, but some of them perceive visible minorities, particularly Muslims, as a threat to the cohesion of their society and its support of Western democratic values.

Consequently, since 2001, Canadian news media has naturally focused its attention on Muslims, portraying them mostly as radicals. Representations of Muslims in Canadian news media have been marked by a continuous obsession with violence, terrorism and illegal immigration constructing an Islamophobic discourse (e.g. Mark Steyn's article," The future belongs to Islam"). Such discourse stresses the Muslims' external invasion by immigration and their internal explosion by high birth rate. The 2011 census shows that this visible minority make up 19. 1 % of the population, that it has become the largest religious group, with the exception of Christians and that by 2031 they will represent 30.6 percent of Canada's population.

In his article of July 4 2016 Nicholas Keung writes that while many respondents had favourable views of immigrants, three-quarters of respondents said "we need to focus on caring for people 'here' instead of spending resources on refugees"("Ontario facing 'epidemic of Islamophobia').This epidemic has now gone beyond the verbal level and buildings vandalism to the terrorist attack of Jan. 29, 2017**,** which causedsix dead and eight injured in a shooting incident at a Quebec City mosque. The terrible incident triggered strong reactions on both sides.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

In March the same year Canadian politicians passed a non-binding motion, M-103, introduced by liberal MP, Iqra Khalid that condemns Islamophobia and all forms of systemic racism and religious discrimination, and requests that the government recognize the need to quell the public climate of fear and hate. But the parliament was divided as the conservatives opposed it in the name of freedom of expression. Therefore attitude to Muslims is a definitely divisive issue in Canadian society

As Premier Justin Trudeau assured Donald Trump, Canada continues to be open towards refugees, but without compromising security. Trudeau's "immediate priority after he took office in late 2015 was to drastically accelerate the entry of refugees from Syria. From that point to early January, the latest available figures, his administration has admitted 39,671 refugees (Austen:"In Canada, Justin Trudeau Says Refugees Are Welcome"). But we could also see that, when new cases of terrorism appeared, such as the shootings on October 22, 2014, at Parliament Hill in Ottawa (when Michael Zehaf-Bibeau fatally shot Corporal Nathan Cirillo, a Canadian soldier on sentry duty) the government felt compelled to broaden the powers of the Canadian Security Intelligence Service (CSIS) and it introduced Bill C-51 that became Anti-Terrorist Act 2015, which, naturally, received many criticisms from a civil liberties perspective.

In conclusion we can say that Canada's post-9/11 national security strategies have changed and strengthened in order to protect its people from the threat of terrorism .But Canada has never ceased to show an awareness of the importance of multiculturalism policies as a tool for ensuring social cohesion and solidarity and has therefore continued to fight against allowing stereotypes to dominate the ideological discourse. Thus it remains committed to respect of difference and diversity but it stresses at the same time the need to protect the security of its citizens. Its support of integration and multicultural citizenship go hand in hand with its commitment to liberal values, to democracy and the rule of law.

BIBLIOGRAPHY

Austen, Jan . "In Canada, Justin Trudeau Says Refugees Are Welcome",New York Times JAN. 28, 2017; https://www.nytimes.com/2017/01/28/world/canada/justin-trudeau-trump-refugee-ban.html?_r=0.

Barrett, Danny. "Canada and Terrorism :A Case Study ", *AGORA*, vol I (2011)

http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/ps_sandbox/article/view/10090
Bell, Stewart. *Cold Terror: How Canada Nurtures and Exports Terrorism around the World*. New York: Wiley, 2004.

---------- **"**The Spillover Effect. Canadian Diasporas and Terrorism"**,** *The Radicalization of Diasporas and Terrorism***,** CSS Züricher Beiträge no 80,2009,41-62 http://www.isn.ethz.ch/Digital-Library/Publications/Detail/?ots591=0c54e3b3-1e9c-be1e-2c24-a6a8c7060233&lng=en&id=113555

Bertheleu, Hélène. "Multiculturalisme, citoyenneté et conflict:Une approche socilogique", *l'anam* no 42/2009, 19-37.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Bertossi, Christophe. ”Mistaken models of integration? A critical perspective on the crisis of multiculturalism in Europe” *European Multiculturalism Revisited*, Ed. Alessandro Silj. London, New York: Palgrave Macmillan, 2010, 235-251.

Bisset, James “Refugee Policies”, *Immigration policy and Terrorist Threat in Canada and the United States*. Eds Alexander Moens and Martin Collacott. Vancouver, Toronto : The Fraser Institute, 2008, 75-94.https://www.google.ro/?gws_rd=cr,ssl&ei=PkJYVcTgMMf7ywOckYGABw#q=Moens+on+terrorism, 17May 2015

Bolkerstein,Frits. *Address to the Liberal International Conference at Lucern* (6 September1991).The Hague:VVD

Bouchard Gerard and Charles Taylor. *Building a Future :A Time for Reconcialiation, Report.*Quebec: Government of Quebec, 2008 https://www.mce.gouv.qc.ca/publications/CCPARDC/rapport-final-integral-en.pdf

Brubaker, Rogers. ”The Return of Assimilation? Changing Perspectives in France, Germany and the United States, Joppke & Morawska, 39-58.

Cameron, David. “My war on multiculturalism**”** http://www.independent.co.uk/news/uk/politics/cameron-my-war-on-multiculturalism-2205074.html 11May2015

Canadian Encyclopedia, The. Marsh, James (editor in chief). Second edition, Edmonton: Hurtig Publishers, 1988

Christmas, Robert. *Canadian Policing in the 21st Century: A Frontline Officer on Challenges and Changes.*Quebec: McGill-Queen’s University Press, 2013.

Crosby, Andrew and Jeffrey Monaghan “Settler Governmentality in Canada and the Algonquins of Barrierre lake”, *Security Dialogue*(2012),421-38, http:/people.stfx.ca/x2010/x2010mbm/DEVS%20401/Devs520401520Term520Paper/Security%20Dialogue-2012-Crosby-421-38.pdf

Entzinger, Han. “The Rise and Fall of Multiculturalism: The Case of the Netherlands”, *Toward Assimilation and Citizenship. Immigrants in Liberal States*, Ed. Joppke and Morawska, .Houndmills, Hampshire and New York :Palgrave Macmillan, 2003, 59-86

Flanagan, Tom. “Resources Industries and Security Issues in Northern Alberta”. Calagary: Canadian Defence and Foreign Affairs Institute, 2009 . http://www.cdfai.org.previewmysite.com/PDF/Resource%20Industries%20and%20Security%20Issues%20in%20Northern%20Alberta.pdf

Gilbert, Liette. “ Legitimizing Neoliberalism Rather than Equality :Canadian Multiculturalism in the current Reality of North America” , *Red de Revistas Cientificas de America Latina* (2)1 (2007) 11-35. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193715169002 17May2015

Government of Canada.”
http://www.cic.gc.ca/english/multiculturalism/citizenship.asp

Grave, Frank *Threat Perceptions in the United States and Canada: One Issue, Two Voices*, vol 4,.Canadian Institute, Woodrow Wilson International Centre for Scholars, 2005, 1-20.http://www.wilsonceter.rog/sites/default/files/threats.pdf

Grubel, Herbert. *The Effects of Mass Immigration on Canadian Living Standards and Society.*Vancouver: The Fraser Institute, 2009.

Joppke, Christian and Ewa Morawska. ”Integrating Immigrants in Liberal Democracies” in *Toward Assimilation and Citizenship. Immigrants in LiberalStates*, Joppke and Morawska, eds. Houndmills, Hampshire and New York :Palgrave Mascmillan, 2003, 1-36.

Keung, Nicholas . "Ontario facing 'epidemic of Islamophobia', *The Star*, July 4 2016 . https://www.thestar.com/news/immigration/2016/07/04/ontario-facing-epidemic-of-islamophobia-survey-finds.html

Krikorian, Mark."Mass Immigration Defeats Homeland Security" ", *Immigration Policy and Terrorist Threat in Canada and the United States*. Eds Alexander Moens and Martin Collacott. Vancouver, Toronto : The Fraser Institute, 2008, 37-51.

Kymlicka, Will. "The Canadian Model of Diversity in a Comparative Perspective*", Multiculturalism and the Canadian Constitution*, ed. Steven Tierney. Vancouver, Toronto: University of British Columbia Press, 2007, 61-90.

……*The Current State of Multiculturalism in Canada and Research Themes on Canadian Multiculturalism 2008.* Minister of Public Works and Government Services Canada, 2010

----------"Multiculturalism: Success, Failure, and the Future", 2012, PDF http:///*www.migrationpolicy.org/.../TCM-Multiculturalism-Web.pd...*

Lambertus, Sandra. *Wartime Images, Peacetime Wounds: The Media and the Gustafsen LakeStandoff*. Toronto: University of Toronto, 2004.

Lehmkuhl, Ursula. "Canada's Post 9/11 Homeland Security Policy. An exercise in multilevel governance, private sector involvement and civic engagement" *Zeitschrift für Kanada-Studien* 1/2007, 78-102 ;http://www.kanada-studien.org/wp-content/uploads/2012/08/04_Lehmkuhl_Homelandsecurity.pdf

Mackey, Eva. The House of Difference: Cultural Politics and National Identity in Canada.*London: Routledge, 1999.*

Malik, Maleiha. "Progressive Multiculturalism:The British Experience" in *European Multiculturalism* Revisited. Ed Alessandro Silj. London and New York:Palgrave Macmillan, 2010, 11-64.

Martin, Gus. *Understanding Terrorism: Challenges, Perspectives, and Issues*. Thousand Oaks, California: Sage Publications, 2012.

Mickelburgh, Ron"Harper Defends Canadian Diversity", *The Globe and Mail*, June 20, 2006.http://www.theglobeandmail.com/news/national/harper-defends-canadian-diversity/article711236/

Modood, Tariq. "Remaking Multiculturalism after 7/7", *openDemocracy*, 28 September 2005, www.opendemocracy.net/conflict-terrorism/ multiculturalism_2879.jsp

---------- *Multiculturalism* .Cambridge: Polity Press, 2007.

Monaghan, Jeffrey and Kevin Walby." Making up 'Terror Identities': Security Intelligence, Canada's Integrated Threat Assessment Centre and Social Movement Supression", Policing and Society: An International Journal of Research and Policy ,Volume 22, Issue 2, 2012 http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10439463.2011.605131

Noble, John. "A Secure Border? The Canadian View", *Immigration Policy and Terrorist Threat in Canada and the United States*. Eds Alexander Moens and Martin Collacott. Vancouver, Toronto : The Fraser Institute, 2008,161-82.

Phillips, Melanie. *Londonistan*. New York, London: Encounter, 2006.

Reitz, Jeffrey , Breton, Raymond Breton, Karen Kisiel Dion, Kenneth Dion. *Multiculturalsm and Social Cohesion :Potentials and Challenges of Diversity*. Toronto :Springer, 2009.

Riendeau, Roger. *A Brief History of Canada*. New York: Facts On File, Inc. An imprint of Infobase Publishing, 2007.
Roach, Kent. "National Security, Multiculturalism and Muslim Minorities", *Singapore Journal of Legal Studies* (2006), 405-38/U Toronto, Legal Studies Research Paper No 938 451 Oct 2006,http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=938451##
Sims, Kris. " *Our warrior problem: Militant Natives are causing trouble, and they aren't going away*, Toronto Sun, November 2nd, 2013. http://www.torontosun.com/2013/11/01/our-warrior-problem-militant-natives-are-causing-trouble-and-they-arent-going-away
Soroka, Stuart and Robertson, Sarah. A Literature Review of Public Opinion Research on Canadian Attitudes towards Multiculturalism and Immigration, 2006-2009, 2010. http://www.cic.gc.ca/english/pdf/research-stats/2012-por-multi-imm-eng.pdf
Steyn, Mark. "The future belongs to Islam", MacLean's magazine, October 20, 2006 . http://www.macleans.ca/culture/the-future-belongs-to-islam/
Taylor, Charles."The Politics of Recognition', in David Theo Goldberg, *Multiculturalism. A Critical Reader*. Oxford, UK&Cambridge, USA: Blackwell,1994 , 75-107.
Tiefenbrun, Stephen. *Decoding International Law: Semiotiscs and the Humanities*. New York: OxfordUniversity Press, 2010.
Walks, Alan and Larry Bourne. *Ghettos in Canada's Cities? Racial Segregation, Ethnic Enclaves and Poverty Concentration in Canadian Suburban Areas*, http://neighbourhoodchange.ca/wp-content/uploads/2011/06/Walks-Bourne-2006-Ghettos-in-Canadas-Cities1.pdf , 17May 2015
Winter, Elke. *Us, Them and Other: Pluralism and National Identity in Diverse Societies*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.
Wong, Joseph. "Philanthropy and the 'New Canada': The Response of the United Way of Greater Toronto"(1991) http://thephilanthropist.ca/original-pdfs/Philanthropist-10-1-61.pdf
Wood, Marty."Constructing the Aboriginal Terrorist :Depictions of Aboriginal Protestors, the Caledonia Reclamation and Canadian Neoliberalizatin",). *Engaging Terror: A Critical and Interdisciplinary Approach*. Eds. Vardalos, Marianne, Guy Kirby Letts et al Boca Raton, Florida, USA: Brown Walker Press, 2009, 275-86.

FROM THE UNDERGROUND MAN(F.M.DOSTOIEVSKI) TO THE RECENT MAN (H.-R.PATAPIEVICI)

Claudia Maria Mureşan (Anderco)

PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: *The tragedy of „the underground man" derives from the contradictions of an anxious, avid of certainty spirit, which oscillates permanently within a consciousness that establishes a state of calamity.Dostoyevsky designs ultralucid, aggressive, "demonized" spirits in one way or another that dynamite the outer reality, experiencing the good and evil in a dialectic of individual freedom and identity.Demons may be in or around us, as well as the abyss – these are truths about which both „the underground" and „the recent man" meditate. The postmodern man lives in a world of simulacrums and signs his existence under the sign of Proteus, failing to find his identity and pointing to the "abyss of finitude." „Being modern", „being recent people" becomes a constraint, and the falls / decay of human beings is necessary to remind us of our historical evolution.*

Keywords: underground man, recent man, modernism, postmodernism, demonization.

Apreciat de M.Bahtin drept un mare novator al procesului şi al expresiei artistice, F.M.Dostoievski imprimă romanelor semnul originalităţii sale prin „pluralitatea vocilor şi conştiinţelor autonome şi necontopite", prin „autentica polifonie a vocilor cu valoare plenară"[1]. Protagoniştii operei sale devin „nu numai obiecte ale cuvântului său, dar şi subiecte purtătoare ale propriului lor cuvânt cu semnificaţie directă."[2]

Având o profundă capacitate de generalizare, dublată de finețea unui spirit analitic fascinat de elementul particular, Dostoievski își proiectează forța anticipativă de a postula dizolvarea personajului în termeni moderni, printr-o formă artistică ce stă sub semnul deconstrucției și reconstrucției sensurilor și neliniștilor existențiale, fascinat de „procesul viu și incert de germinație a viitorului"[3].

Omul din subterană prefigurează un „om de prisos nou" aflat într-o relație de „dublă negație, în opoziție cu predecesorii și contemporanii săi"[4]. Trăind antinomiile tragice ale lumii moderne, el se desprinde de principiile unei societăți arhetipale, Dostoievski fiind preocupat de „formele de existență, morale și spirituale, în curs de constituire". Atras în mod deosebit de personaje al căror caracter derivă din „ lipsa de caracter", autorul mărturisește că „ intr-un roman e nevoie de-un erou, dar aici în mod intenționat sunt adunate toate trăsăturile unui anti-erou".[5]

[1]Bahtin, M., *Problemele poeticii lui Dostoievski*, trad. rom. S.Recevschi, Ed. Univers, Bucureşti, 1970, p. 8
[2]*Ibid.*, p. 9
[3]Ianoşi, Ion, *Dostoievski, Tragedia subteranei. Dostoievski şi Tolstoi, Poveste cu doi necunoscuţi*, Ed. EuroPress, Bucureşti, 2013, p. 27
[4]*Ibid.*, p. 27
[5]Dostoievski,F.M., *Însemnări din subterană. Eternul soţ. Jucătorul,* trad. rom. Antoaneta Olteanu, Ed. Corint,Bucureşti, 2015, p. 121

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Textul e impregnat de contradicții, antiteze și anti-antiteze din care se desprinde *ideea-voce* și setea ei de contraste. Un conglomerat de argumentări și contraargumentări conduce înspre ideea de vid și inconsistența caracterologică: „nici rău, nici bun, nici ticălos, nici tu cinstit, nici tu erou, nici tu muscă". Confesiunea e strigătul disperat al unei conștiințe treze, care își proiectează întrebările dincolo de limita dintre *pro* și *contra*: omul obișnuit e o„ muscă" mărginită despre care spune „pizmuiesc teribil acest om" – „n-aș vrea să fiu în locul lui", apoi realizează elogiul „omului bolnav, cu nervii zdruncinați", a omului „evoluat maladiv", contopind contradicții – „trăiasca bârlogizarea subteranei", „Ducă-se naibii și subterana!".

Raționamentele sunt împinse la paroxism , o desfătare a propriei umiliri, dar și a altora, îl determină să transforme dragostea în tiranie – nu-i poate ierta Lisei nimic, nici măcar faptul că știe să dăruiască fericire. Sadismul lui o azvârle înapoi în noroi, iar proporțiile răzvrătirii egoiste devin halucinante: „Am nevoie de liniște. Și pentru ca să nu fiu deranjat, aș vinde toată lumea acum pe o copeică. N-are decât ca lumea să se ducă la dracu', numai eu să-mi beau ceaiul!"[6]

Ostilă „romanticilor neghiobi", subterana nu aderă la „viața vie",întrucât idealurile sunt himerice, rațiunea încorsetează voința, omul având dreptul de a fi urât intr-o lume a haosului. Polemica vizează logica, știința, rațiunea, societatea, avantajul economic, omul ca ființă imorală, care vrea să-și trăiască plenar starea de libertate, incontrolabil – „Eu pledez…pledez cauza capriciului meu și cer să-mi fie asigurat pentru cazul când voi avea nevoie". Simbolistica zidului de piatră, ca imagine a limitei, a determinismului, amplifică și mai mult revolta, chiar daca înțelege că „buni" și „răi", răzvrătiți și resemnați sunt striviți deopotrivă, pentru că umanitatea și-a ieșit din matca ei.

Imaginea palatului de cleștar pare inumană, utopică, sublimare a calculelor și științelor exacte, construcție abstractă precum formula 2x2=4 – „dar doi ori doi fac patru nu mai este viață, domnilor, ci începutul morții".[7] Viața înseamnă haos și 2x2=4 devine „obrăznicie", totuși „sunt de acord că doi ori doi fac patru este un lucru minunat; dar dacă este să lăudăm tot, atunci și doi ori doi fac cinci e uneori un lucru extrem de drăguț".[8]

Se accentuează neidentitatea valorilor, lipsa de sens a acțiunilor omenești, lupta pentru recăpătarea demnității devenind ridicolă și inutilă. Edificiul de cleștar e o abstracțiune, diametral opusă „vieții vii", dar până si cotețului apreciat anterior i se vor aduce asfel de reproșuri. Dihotomiile au linii de separație din ce în ce mai vagi, diferența dintre el și alții devine iluzorie: „sunt o muscă în fața acestei societăți, o muscă scârboasă, inutilă, mai deșteaptă ca ei toți, mai cultă ca ei toți, mai nobilă decât ei toți, asta se înțelege, dar o muscă mereu cedându-le calea, umilită de toți și jignită de toți."[9] Iar dacă se întâmplă ca musca să aibă personalitate, în conștiință se instalează starea de calamitate pentru că „omul urăște, schingiuiește, omoară tocmai în calitatea sa de personalitate. Dacă 2x2=4 te transformă în furnică, atunci 2x2=5 fac din tine o muscă ucigașă."[10]

Concluzia că disoluția valorilor și instalarea anarhiei conduce la imoralitate e împărtășită nu doar de *omul din subterană,* ci și de Raskolnikov, Ippolit și mai ales, Nikolai Stavroghin.

Romanul *Demonii* face notă aparte în cadrul creației liu Dostoievski, traversate, în general, de ideea că binele izvorăște din universul celor umili și virtuoși. Absența din prim-planul cărții a „oamenilor sărmani", a celor „umiliți și obidiți" aduce în dimensiunea reflecției

[6] *Ibid*., p. 114
[7] *Ibid*., p. 35
[8] *Ibid*., p. 36
[9] Dostoievski,F.M, op. cit.,p. 52
[10] Ianoși, Ion, op. cit., p. 41

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ideea că limita dintre bine și rău devine din ce în ce mai imperceptibilă, iar negativismul etic și filosofic trebuie să-și găsească o formă de autosuprimare, în lipsa unui sprijin venit din exterior.

Aparent, Nikolai Stavroghin nu e personajul central al romanului *Demonii* , dar denotă atâta forță prin aura lui demonică, încât determină toate acțiunile romanului. El este o ipostază a individulismului abstract, a unui „nihilism demonic”[11],ce se dezvoltă din spiritul lui diabolic. Nichifor Crainic consideră că „nihilismul demonic” își are originea în revolta lui Lucifer împotriva ordinii divine și că prin diabolism „trebuie să înțelegem neapărat de la început principiul revoltei, al nonconformismului, al neacomodării, principiul care duce logic la o negație totală a ceea ce este. Această revoltă inițială ce caracterizează demonismul duce logic și categoric la negația totală a ceea ce este.”[12]

Stavroghin transmite fiorii reci ai unei stranietăți, extrem de vii, de prezente la nivelul romanului, cu toate că el dă impresia că e un pesonaj absent. Expresia lui denotă imobilitate, iar atitudinea sa în fața evenimentelor vădește o insensibilitate profundă față de viață. „ Omul din Nikolai Stavroghin este cu desăvârșire absent. El n-are de-a lungul romanului nici un fel de umanitate, fiindcă nu simte nici milă, nici indignare, nici un fel de sentiment, nici un fel de afect. Este egal cu sine însuși de la început până la sfârșit, în aceeași indiferență de piatră față de viață și întâmplările ei. Inima e total înfrântă și din omul care a fost n-a rămas decât o fantomă.”[13]

Stavroghin își asumă „maladia nevindecabilă a indiferenței egoiste”[14], iar personalitatea lui se cangrenează îndărătul unui chip imobil. Erupțiile sale interioare sunt riguros cenzurate, răceala lui traducând „strangularea personalității, până la limita transformării persoanei într-o inexpresivă, neînsufletită, mortuară figură de ceară.”[15] De fapt, răceala și distanța împietresc o tensiune interioară insuportabilă.

Arta marelui dialectician ne conduce de la premisa că Stavroghin este *și* rece, *și* fierbinte (prin dedublările sale Kirillov și Șatov) spre demonstrația că extremele se neutralizează, acesta fiind *nici* rece, *nici* fierbinte, ci „căldicel”. Această aneantizare a extremelor aparține gândirii *omului din subterană* – „subterana naște ființe neutre, nici calde, nici reci, cum are să fie Nikolai Vsevolodovici Stavroghin”.[16]

Ambiguitatea și atipicitatea personajului își găsesc cheia de interpretare abia la sfârșitul romanului, când Dostoievski scrie că acea confesiune finală e „provocată de demonul care îl poartă pe acest om”, fiind o necesitate a pocăinței și a suferinței.

În pragul sinuciderii, Stavroghin își mărturisește în fața episcopului Tihon credința în diavol, polemica axându-se asupra temei ateism-religiozitate. Tihon consideră că în ateism nu e de fapt o necredință, ci o credință în sens negativ, deoarece lupta împotriva lui Dumnezeu este o afirmare a existenței acestuia. Ateismul este astfel foarte aproape de credință, o penultimă treaptă a scării ce duce la Dumnezeu, Stavroghin însuși mărturisind că un fir de păr a lipsit ca el să fie un fanatic creștin.

Setea de întrebări și certitudini a *omului din subterană* proiectează răspunsuri negatoare prin figura lui Stavroghin, dar când în fața morții, o reminiscență de umanitate aduce necesitatea pocăinței, întrevedem proporțiile luptei care se dau între diavolul care îl stăpânește și omul din

[11]Crainic, Nichifor, *Dostoievski și creștinismul rus*, Ed. Anastasia, București, 1998, p. 130
[12]*Ibid*., p. 130
[13]*Ibid*., p. 131
[14]Ianoși, Ion, op. cit., p. 183
[15]*Ibid*.., p. 183
[16]*Ibid*., p. 34

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

el. „Psihologia demonică" a lui Stavroghin are un caracter „ transnatural"[17] amintind de marii mistici și de lupta pe care o dau întotdeauna cu diavolul.

Prin Stavroghin se concretizează o lovitură de grație dată filosofiei personalității, eșecul supraomului, ilustrat și la nivelul dublurilor sale – Verhovenski, Șigaliov, Kirillov. Dostoievski sancționează hipertrofia eului, înlocuirea „Dumnezeului - Om" cu „omul - dumnezeu", considerând exorcizarea „demonului" necredinței o necesitate.

Romanul transmite mesajul lui Dostoievski, acela al reîntoarcerii la iubirea creștinească, viziunea lui filosofică, psihologică și sociologică fiind profund teologică. Dostoievski proiectează anticipativ „demonii" omului modern și postmodern, și vorbește lumii întregi, de-acolo, din *subterană* despre antinomiile libertății, despre libertate ca „demonie", respectiv, primejdia libertății de a deveni propriul călău.

Meritul lui Dostoievski a fost acela de a fi un mare vizionar – *omul recent* , în fața întrebării lui H.-R. Patapievici: „Ce se pierde atunci când ceva se câștigă?", ar trebui să caute răspunsuri în „subterana" acestei opere profetice și să-și înfrunte propriii demoni, să-și întoarcă privirea dinspre prezent spre trecut, pentru că trecutul este cel care ne poate construi viitorul și pentru că trebuie să fim conștienți că există valori, pe care nu avem voie să le pierdem (dar riscăm să facem aceasta), dacă vrem să câștigăm.

Horia-Roman Patapievici consideră că modelul ahetipal al omului modern este Prometeu, deschizător de drumuri spre cunoaștere, spre esențe, pe când „omul recent stă sub semnul lui Proteu, zeu patronal al prefacerii neîncetate a materiei, o divinitate mutantă, care-și schimbă înfățișarea ori de câte ori cineva caută să îl prindă; celui care reușește să o facă, Proteu este ținut, prin natura sa, să îi divulge viitorul. Adică - lucru subtil – surprinderea lui Proteu prinde chipul a ceea ce nu este încă: fixează viitorul, prin revelarea acelui tip de ființă care se derobează continuu oricărei determinări stabile. Firește, este vorba de timp. De aceea, natura lui Proteu este de a nu avea niciuna, pentru cine îl caută; și de a avea una de cunoaștere a viitorului, pentru cel care îl găsește. Așa și cu omul recent: dacă și-ar prinde adevăratul chip, îngropat cum e în indefinita curgere temporală a măștilor în care se transformă cât timp aleargă după el, atunci el ar cunoaște principiul inconstanței sale și ar deveni, în acest mod, constanța însăși, căci s-ar desprinde de trecerea timpului, care e indefinită-instabilă, și s-ar putea prinde în esența lui care e stabilă."[18]

Omul recent suferă mutatii imprevizibile și are fețe interschimbabile, fiind lipsit de substanță. Avatarurile lui stau sub semnul simulacrului și a unor transformări haotice, asfel încât doar o stabilizare a naturii sale l-ar putea salva de „ abisul finitudinii"(Heidegger).

Din perspectiva lui Matei Vișniec, *omul recent* este un *om vag* **,** care s-a rupt de trecut și trăiește doar într-un prezent imediat, neavând „ dioptrii existențiale" pentru un „prezent lung". Într-o imagine a dispersiei, oamenii își îndreaptă grăbiți pașii spre neant, pierzându-și o mulțime de intuiții și capacitatea de a înțelege că „asemeni Big Bang-ului inițial, fiecare ființă este și ea o explozie, o îndepărtare graduală de sine însăși."[19]

Întregul univers trăiește această amenințare – „Unii numesc asta *globalizare*, eu o numesc *lume vagă*"[20]– deoarece găurile negre ne absorb existențele , dacă nu interpunem un „blindaj". „Într-o lume vagă, [...] oamenii vagi vor avea sentimente vagi. Tot așa vor fi și visele

[17]Crainic, Nichifor, op.cit., p. 139
[18]Patapievici, Horia – Roman, *Omul recent,* Ed. Humanitas, București, 2008, p. 163
[19]Vișniec, Matei, *Iubirile de din pantof/Iubirile de tip umbrelă...*, Ed. Cartea Românească, București, 2016, p. 262
[20]*Ibid*., p. 141

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

lor, vagi. Iar relațiile dintre ei vor fi și ele, vagi. Când nu-și vor mai pune problema de unde vin, oamenii deveniți vagi nu se vor mai întreba nici unde se duc".[21]

Vișniec problematizează metaforic dizolvarea valorilor în societatea contemporană, în care se instaurează derizoriul, în fața unor accidentali descendenți, rămânând o interogație nebuloasă: „Ce să transmită un om vag unui copil vag?".[22]

„Blindajul" ridicat de Vișniec în fața vidului e arta (în special, teatrul), iar în accepția lui Patapievici este credința în Dumnezeu:„ Pentru a fi cu adevărat înnoită, viața din noi ar trebui să înceteze să mai fie doar recentă. Căci esența modernității pretinde omului să fie întotdeauna în pas cu tot ceea ce apare ca fiind mai nou, mai recent, mai original, mai arbitrar, mai în afara cărărilor lăsate în urma lor de oamenii care ne-au precedat și care, până acum, ne-au ghidat pașii. Iar în absența acestor urme, fără o ancorare în Duhul prezenței lui Dumnezeu, drumul pe care mergem se prăbușește în abis – el *este* deja un abis."[23]

A fi modern, respectiv *a fi om recent* se transformă în constrângere – un „daimon al modernității" ne împinge să fim în pas cu timpul, dar, în vreme ce, achizițiile modernității clasice s-au realizat după principiul raționalității, în cazul modernității recente, totul e așezat sub imperativul noutății.

Definiția formulată de Patapievici – „este modern omul pentru care faptul de a fi modern constituie o valoare în sine, independentă de conținutul ei"[24] contrastează cu profilul *omului recent*, care tinde să se lase absorbit de suprafața realității, iar răspunsul la întrebarea „ Ce se pierde atunci când ceva se câștigă?" vine, în urma unei analize critice realizate, deopotrivă, modernității și postmodernității din perspectiva unui *modern tulburat* care „nu se mai lasă sedus de modernitate: privirea lui a devenit binoculară, el știe că, dincolo de schimbare și revoluții, mai există și ceea ce rămâne, ca timp solidificat, în tradițiile constituite".[25]

Concluzia lui Patapievici este că „ decât să fii postmodern, mai bine să fii modern. Iar decât să fii modern pur și simplu, mai bine să fii un modern conștient de răul aflat la pândă în formula modernității, adică un modern tulburat."[26]

„Personajul postmodern este un ansamblu făcut din bucăți de viață pe care este nevoit să le pună cap la cap și apoi să și le însușească ca și cum ar fi reale, de unde rezultă pe de o parte incapacitatea de a comunica, iar pe de altă parte imposibilitatea de a-și găsi propria identitate reală sau iluzorie".[27]

Aflat sub semnul provizoratului, el a fost redus la nivelul „reflexelor" ființei umane, suspendate într-o stare de așteptare, ce determină atracția stării de „vacuum". Asumarea identității se produce, de multe ori, doar la nivel estetic, postmodernitatea generând un tip de personaj impersonal, care trăiește o viață fragmentară – în acest context, „sensul unei realități alternative și mai autentice decât cea adevărată există dedesubtul înțelesului psihologic pe care personajele îl dau propriilor vieți".[28]

Personajul postmodern experimentează o„ punere în paranteze" a vieții, e lipsit de personalitate și de substanță, oferind o imagine deformată asupra condiției umane. El nu traversează situații-limită în sens existențialist, ci trăiește viața ca pe o perpetuă agonie, iar

[21]*Ibid*., p. 142
[22]*Ibid*., p. 143
[23]Patapievici, Horia – Roman, op. cit., p. 451
[24]*Ibid*., p. 462
[25]*Ibid*., p. 467
[26]*Ibid*., p. 477
[27]Dominte, Carmen, *Absurdul ca aventură existențială în modernism și postmodernism*, Ed. Ars Docendi, București, 2014, p. 312
[28]Dominte, Carmen, op. cit, p. 313

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

formele de alteritate, de dedublare şi chiar dezintegrare a eului sunt consecinţele înstrăinării de sine.

Refacerea identităţii pare a fi imposibilă, iar procesul depersonalizării, ca proces al degradării fiinţei umane în obiect, configurează *noneroi*. Personajul devenit *nonerou* exprimă pierderea trăsăturilor esenţiale ale fiinţei umane, dar emite pretenţia de a reprezenta adevărata condiţie umană.

Încetând să mai fie „măsura tuturor lucrurilor", omul se transformă din *erou* în *nonerou*, justificând„moartea personajului". Roland Barthes susţine că „dacă o parte a literaturii contemporane îşi îndrumează atacurile împotriva personajului, nu este pentru a-l distruge (lucru imposibil), ci pentru a-l depersonaliza, ceea ce este cu totul altceva".[29]

În literatura contemporană e surprinsă absurditatea unei lumi lipsită de înfăţişare distinctă, cu *noneroi* a căror nume e indicat, de multe ori, prin profesie, ordine serială, sex etc., fără trecut şi fără viitor, trăind într-un prezent incert, o lume *vagă*, cu oameni *vagi*, cum spune Vişniec. Dacă individul modernist era amprentat de tragismul confruntării cu neantul, omul postmodern pare să se fi instalat în neant, într-o inapetenţă de a căuta adevăruri absolute. Gestul arhetipal al cunoaşterii este acum „alunecarea pe suprafeţe", dar arta nu capitulează, îşi schimbă doar registrul, trecând de la *expresie* la *non-expresie*, de la *personal* la *apersonal*.

Lumea postmodernă se construieşte încă, şi chiar dacă nu e cea mai bună dintre lumile posibile, poate e mai aproape de idealul lumii „în care se poate trăi", decât oricare lume creată până acum.

În concluzie, pentru a ieşi din nebuloasa *vagului* postmodern, Patapievici recomandă „modernismul tulburat" pentru o construcţie identitară a *omului recent* deoarece „în omul modern, cel recent îşi trăieşte nu doar preistoria, ci şi postistoria."[30]

Din *subterana* lui Dostoievski se vede totul: şi demonia şi vidul; poate surparea „suprafeţelor" ne va determina să înţelegem că omul nu este şi nu poate fi o fiinţă unidimensională şi că e în natura spiritului uman să interogheze viaţa şi universul, fără a uita însă de *subteranele* trecutului.

BIBLIOGRAPHY

Bahtin, M., *Problemele poeticii lui Dostoievski*, trad. rom. S.Recevschi, Ed. Univers, Bucureşti, 1970

Barthes, Roland, *Introduction a l'analyse structurale des recits*, în *Communications*, nr. 8, 1996

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999

Crainic, Nichifor, *Dostoievski şi creştinismul rus*, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1998

Dominte, Carmen, *Absurdul ca aventură existenţială în modernism şi postmodernism*, Ed. Ars Docendi, Bucureşti, 2014

Dostoievski, *Demonii*, Ed. Polirom, Bucureşti, 2012

Dostoievski, F. M., *Însemnări din subterană. Eternul soţ. Jucătorul,* trad. rom. Antoaneta Olteanu, Ed. Corint,Bucureşti, 2015

[29]Barthes, Roland, *Introduction a l'analyse structurale des recits*, în *Communications*, nr. 8, 1996, p. 20

[30]Patapievici, Horia – Roman,op. cit., p. 162

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Ianoşi, Ion, *Dostoievski, Tragedia subteranei. Dostoievski şi Tolstoi, Poveste cu doi necunoscuţi*, Ed. EuroPress, Bucureşti, 2013
Lyotard, J. F., *Condiţia postmodernă*, Ed. Babel, Colecţia Sophia, Bucureşti, 1993
Patapievici, Horia – Roman, *Omul recent*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008
Vişniec, Matei, *Iubirile de din pantof/Iubirile de tip umbrelă...*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2016

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE IMAGINARY OF FEAR IN THE INTERCULTURAL FIELD

Maria-Cristina Ilieș (Handru)

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Contemporary society defines itself as a representation field. The human body does not retain an intrinsic value, the different images reconstructed from its dissipation as a unique being becoming public confessions, in a spectacular universe of which the individual is a component part. The multiple human models which it takes lead to an interior disruption which generates a state of permanent fear, a sensation of insecurity determined by the lack of a supporting point, by the absence of an EGO to define. The deepening of the issue of fear finds its justification in this context because we learned to detach ourselves from their representation, to relate ourselves to the insecurity sensations in a ludic manner, to conceal our fear through cultural and literary works which highlight Evil as an essential way of being, as modus vivendi*. Fear is no longer, first of all, a subject of analysis, but an object to contemplate; the focus shifts from the possibility of this emotion to exist beyond (or before) the human subject. The construction of some diversified paradigms, the coexistence of some heterogeneous elements, recognizing the multidimensional aspect of reality lead to a continuous terror. Fear and anguish are in a close connection to our destiny, they define and represent ourselves as conscious beings. The most interesting, at the spectacular level, is the bigger and bigger opening towards the horror genre which radically changes the image of the human body, seen as an „object" that can be possessed, which can act even after death through a resurrection on the physical level.*

Keywords: fear, insecurity, terror, anguish, possession

Păşind pe drumul unei întoarceri către sine însuşi, omul modern şi-a captat absurditatea existenţială în creaţii culturale şi literare din sfera esteticului nobil, înalt, grandios chiar. Şi-a descoperit neantul interior în absenţa trasncendentului şi s-a refugiat în artă, negându-se încă o dată pe sine. Postmodernul însă se dezvăluie într-o ipostază a dezvăluirii, a afişării acelui gol din sine, ridicat la rangul de artă sau de cultură. Chiar imaginea acestuia devine o paradigmă a integrării sociale, un model valorizat pozitiv, în ciuda faptului că nu are nimic de oferit sau de spus. „Noua situaţie cu care trebuie să se confrunte televiziunea este aceasta: ea nu oferă, drept ideal cu care să te identifici, pe *superman*, ci pe *everyman*. Televiziunea prezintă drept ideal pe omul absolut comun."[1] Acest tip uman se defineşte printr-un fel de autosatisfacţie a cuvântului rostit, are tot timpul ceva de spus despre orice, creează impresia că stăpâneşte cunoaşterea absolută, dobândind un succes nesperat. *Omul comun* nu prezintă profunzimi interioare, dar trăieşte cu spaima de a nu fi luat în seamă, de a nu fi ascultat, de a-şi pierde publicul. Toate acestea s-ar traduce ca expresie a fricii de anulare a imaginii publice.

„Omul-masă" este aşadar un cetăţean al „Atenei democratice, mulţumit de gustul său mediocru, de dragostea sa ipocrită pentru conversaţie, de alibiul filosofic pe care Academia şi Şcoala Peripatetică i-l oferă serviabile, de zgomotul în care se înfăşoară ca o scoică, de

[1] Umberto Eco, *Jurnal sumar*, Traducere din italiană de Corina Anton, Bucureşti, ed. Humanitas, 2004, p.35

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

«distracția» pe care și-a ales-o drept religie."[2] În spatele acestor măști pe care le expune zilnic un astfel de individ se află o adâncă solitudine în care nu se poate complace foarte mult de teamă că va fi înlocuit cu un alt măscărici care să distreze lumea cu farsele și cu frazele bine ticluite. *Everyman* trăiește cu frica de a rămâne singur doar cu sine însuși pentru că nu are ce să-și comunice, glasul conștiinței sale fiind acoperit de atât de multe „voci" pe care le-a împrumutat sau le-a construit în fiecare zi, cu fiecare apariție publică. Este poate omul care se situează cel mai bine sub semnul terorii fiindcă reușește să o ascundă atât de bine de ceilalți.

Pe de altă parte, prostia stă la baza societăților actuale drept singura unitate de măsură pentru încadrarea într-un sistem social bolnav. Deși afirma că îl fascinează „eroarea, impostura și stupiditatea"[3], adorând „prostia", Umberto Eco sancționează intenționalitatea acestora, felul în care devin un mod și un model de viață. Persoanele care preferau să se izoleze în tăcere, să trăiască modest în vizuina nimicniciei au, în zilele noastre, tendința de a-și face auzit glasul, însă „își fac auzită doar prostia. Să spunem deci că altădată prostia rămânea ascunsă, necunoscută, pe când în zilele noastre ea urlă pe străzi."[4] Însă stupiditatea de acest gen nu creează temeri profunde, omul prost nu conștientizează ridicolul la care se expune, deci trăiește într-o relativă împăcare cu sine însuși. Frica lui este de altă natură, nu una socială sau de conștiință, ci de a fi ignorat de lume, mai ales dacă are lucruri „arzătoare" de dezbătut în public.

Temele dezvoltate în emisiunile televizate abordează aspecte sociale ce ar fi trebuit să rămână ascunse sub preșul unui minim de pudoare umană. Nici măcar nu se mai păstrează sentimentele de milă, nu se mai empatizează cu victima, nici nu se mai înfioară nimeni atunci când se prezintă atrocități inimaginabile. „Asemeni unor stafii pe al căror chip nu poți să distingi nici nuanțele sentimentului, nici tulburarea caracteristică pasiunii, ăștia îți vor oferi, expusă atenției nerușinate a tuturor, dezbaterea asupra celor mai mari mistere ale sufletului omenesc, ura, paricidul, incestul." Toate acestea se transformă în posibilitate de captare a audienței, de distracție (nu în sensul de amuzament, ci doar de spectacol regizat al durerii și umilinței) pentru un public asentimentalizat, neutru, obișnuit până la saturație de crimă, viol, incest... Mizeria umană este scoasă de sub preș nu pentru a fi „curățată", ci pentru spectacol, realizat „potrivit principiilor unei culturi de masă care îți impune să nu reprezinți o emoție după ce ai intuit-o, ci s-o oferi gata confecționată utilizatorului: și astfel, nu expresia poetică a jalei, ci formula stereotipă a durerii te va izbi dintr-o dată și cu violența dorită."[5] La acest nivel se naște, sau ar trebui măcar intuită, frica de noi înșine, de ceea ce am devenit sub influența gândirii uniformizante a inumanului. Teama că omul s-ar putea transforma în neom, ființă îndobitocită, primitivă, fără sentimente, egală cu sine însăși.

Prin această afișare ostentativă a negativului social, a răului văzut ca spectacol, se dezvoltă frica de intimitate, de a păstra ascunse cele mai profunde emoții. În esență nici nu este de dorit ca sentimentul să prezideze ființa umană dezrădăcinată din sine. Sexualitatea se reduce la nivelul instinctualului ce dezvoltă anomalii prezentate în aceeași manieră spectaculară. Violurile, perversiunile, pedofilia, sadomasochismul, homosexualitatea, sodomia devin subiecte de dezbatere, dar și de amuzament. Plăcerile sexuale sunt înfățișate mai mult la nivelul violenței, senzațiilor extreme, evitând latura sentimentală, erotismul suav al îndrăgostiților. Relațiile intime se performează oricând, cu oricine și oriunde. Nu mai este nevoie de un cadru specific, de cuvinte alese sau de „sufletul pereche" pentru că se coboară spre instinctual, animalic și nefiresc.

[2] *Ibid.*, p.112
[3] Jean-Claude Carrière, Umberto Eco, *Nu sperați că veți scăpa de cărți*, Convorbiri moderate de Jean-Philippe de Tonnac, Traducere din franceză de Emanoil Marcu, București, ed. Humanitas, 2010, p.106
[4] *Ibid.*, p.173
[5] Umberto Eco, *Jurnal sumar*, *ed.cit.*, p.122

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Individul se lasă purtat doar de dorință de „capacitatea de a stăpâni forțele descătușate în el, de a-și distribui energia cum crede de cuviință și de a face din viața sa o operă care va supraviețui dincolo de existența sa tecătoare. Regimul fizic al plăcerilor și economia pe care o impune fac parte dintr-o întreagă artă a sinelui."[6] Relațiile pasagere, aventurile de-o noapte, sexualitatea afișată expun omul unor temeri legate de corporalitate. Frica de bolile venerice este una dintre cele mai răspândite, dar și teama de necunoscut, de partenerul ocazional, un străin ce ar putea fi criminal, pervers, violator. Însă toate acestea nu creează un cadru ce ar implica prudența și refuzul plăcerilor sexuale de moment pentru că sunt temeri anulate de groaza de a fi singur sau de a-ți înăbuși instinctele erotice.

Într-o „civilizație a vitrinei" se pierde esența acestei plăceri ce va fi transformată în teroare, umilință, deposedare de sine. Și toate acestea se constituie într-un permanent spectacol pe care televiziunea îl servește drept „știre", iar cinematograful îl exploatează pentru a stârni acele temeri primare ale ființei ce nu are siguranța existenței atunci cînd atâția monștri se ascund sub chipul semenului nostru. Astfel, „în acest joc al violenței, al excesului, al revoltei și al luptei, se subliniază din ce în ce mai insistent slăbiciunea și fragilitatea individului, precum și nevoia lui de a fugi, de a se sustrage, de a se proteja și de a fi în siguranță."[7] – în esență nevoia de depășire a terorii existențiale sub semnul căreia s-a așezat.

Frank Furedi ajunge la concluzia că societatea actuală trăiește și vehiculează o „cultură a fricii". Chiar dacă dispunem de cele mai complexe sisteme de securitate personală, a locuințelor sau a bunurilor materiale, teama se strecoară în ființele noastre prin imaginarul ce pare a coborî în cotidian. Uneori este dificil să anulăm distanța dintre demonii noștri interiori și cei care sunt expuși spectacolului etern în care s-a transformat existența noastră. Exagerăm cu măsurile de siguranță pe care le luăm, etalăm o totală lipsă de încredere în celălalt, care nu mai este prietenul sau concetățeanul, ci străinul sau chiar întruchiparea celor mai adânci spaime care ne bântuie. Așadar, „frica a devenit o componentă din ce în ce mai semnificativă a vieții noastre. Societățile occidentale sunt dominate într-o măsură tot mai mare de o cultură a fricii. Trăsătura definitorie a acesei culturi este credința că omenirea e atacată de puternice forțe distructive care ne amenință existența cotidiană. Linia care delimita odinioară clar realitatea de science-fiction se estompează pe zi ce trece."[8] Omul trăiește în nesiguranță, copleșit de frică, fără a fi convins de realitatea existenței sale.

Teroarea se instalează pe nesimțite în cotidian, ne supune unor chinuri inexplicabile și irațională în fiecare zi, fără a mai avea posibilitatea de a o alunga dincolo de granițele ființei noastre. Ne absoarbe sufletele, le aneantizează salvându-le, într-un fel, de la perpetua acțiune a conștiinței. Lucrurile mărunte dobândesc puterea unor catastrofe din cauză că nu există o rațiune existențială care să le confere măsura exactă. „Una dintre consecințele nefericite ale culturii fricii este faptul că orice problemă sau nouă provocare are toate șansele de a fi transformată într-o chestiune de viață și de moarte." Dacă prin mass-media se creează o stare de panică, ce apoi este alimentată permanent, percepția publicului este modelată spre acea frică lipsită de temei. „Este foarte probabil ca reacția să nu fie modelată atât de dezastrul ca atare, cât de starea de spirit ce impregnează societatea în momentul respectiv."[9]

---

[6] Michel Foucault, *Istoria sexualității, vol. II Practicarea plăcerilor*, Traducere de Cătălina Vasile, București, ed. Univers, București, 2004, p.134

[7] Michel Foucault, *Istoria sexualității, vol.III Preocuparea de sine*, Traducere de Cătălina Vasile, București, ed. Univers, București, 2004, p.72

[8] Frank Furedi, *Cultura fricii. Asumarea riscurilor și moralitatea așteptărilor scăzute*, Traducere de Andreea Năstase, București, ed. Antet, *s.a.*[200-], p.3

[9] *Ibid.*, p.22

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Interesant este faptul că panica răspândită în acest fel nu pare o problemă care să preocupe mediul social sau politic, dimpotrivă mijloacele de informare sunt folosite ca sursă de manipulare a maselor ce sunt deja pregătite să accepte aproape orice soluție care pare a le readuce sentimentul securității. Nimănui nu-i place să fie speriat, să trăiască privind în jur cu groază. Lumea politică mizează de cele mai multe ori pe „fabricarea fricii", pe inducerea unei stări de „panică morală ce contribuie la intensificarea conștiinței sociale."[10] Uneori frica este un mod de a dezvolta un mecanism de apărare împotriva pericolului, cel care trăiește cu spaima unor dezastre sau catastrofe iminente va fi în permanență pregătit să facă față unei realități pe care doar a intuit-o. Aceasta ar fi o formulă prin care putem valoriza pozitiv teroarea ce ne definește uneori existența. În acest context, mass-media are rolul primordial în formarea percepției publicului asupra pericolului, chiar dacă exagerările construiesc adevăratul spectacol. „Studiile au demonstrat că accentul pus de presă pe anumite infracțiunii sau maldii face ca opinia publică să dezvolte un simț acut al pericolului în raport cu ele."[11]

În strânsă legătură cu teama se află abuzul, ce a devenit unul dintre apanajele societății contemporane. Trăim nu doar cu spaima de a fi abuzați fizic sau psihic de ceilalți, ci și cu teama că nu vom putea să ne mai controlăm pe noi înșine, că ne vom autodistruge prin excese, că vom abuza de slăbiciunile noastre până când ne vom înfrânge voința. „Tema abuzului a devenit una dintre trăsăturile distinctive ale culturii occidentale contemporane. Frecvența utilizării termenului și numărul tot mai mare de experiențe care sunt definite ca abuzuri reflectă semnificația acestui artefact al culturii actuale."[12] Această „cultură a abuzului", cum o numește Furedi, declară omenirea o „specie bolnavă ce are mare nevoie de ajutor". Dependențele de droguri, de alcool, de diferite produse sau chiar de componente ale nivelului social (cum ar fi dependența de cumpărături) încadrează ființele umane într-o existență a bolii, a decăderii la nivelul instinctualului. Când ești bolnav sau dependent nu mai ești stăpân pe tine însuți, te deposedezi de umanitate și rămâi doar cu golul interior ce este umplut apoi de frică. „Cultura abuzului" determină individul să își construiască o imagine de sine descurajantă, improprie în cele mai multe cazuri, dar și justificată dacă este vorba despre cei dependenți. Viața lor este acaparată zi de zi de ceea ce nu mai pot controla. „Această constrângere naturală asupra autodeterminării umane a devenit o componentă majoră a identității contemporane. Dependențele și maladiile au devenit o parte integrantă și imuabilă a identității personale."[13] Dependenții trăiesc în cadrul unui univers guvernat de frici nejustificate, fiind considerați bolnavi, necesitând tratamente de specialitate.

În acest context devine esențial rolul consilierilor, al celor care le-ar putea fi un sprijin în regăsirea identității, mizând totuși pe temerile ilegitime ale oamenilor pentru a putea profesa. „În multe privințe, consilierii seamănă cu preoții tradiționali care, vreme de secole, au încurajat temerile oamenilor și au trăit de pe urma lor. Profesiunea aceasta prosperă pe baza ideii că nu putem spera ca indivizii să se descurce singuri."[14] Aruncat astfel în neantul ipohondriilor, omul contemporan se zbate între frica aneantizării și teroarea prezentului.

Dependențele care conturează existența omului contemporan sunt legate în mare măsură de obiectele ce au rolul de a ușura, de a eficientiza munca pe care o prestează la serviciu sau acasă. Diferite aparate electrocasnice, roboți, telefoane, computere sau televizoare fac parte din lumea noastră, dar ne și stăpânesc viața, creându-ne impresia că nu ne-am putea descurca fără

[10] *Ibid.*, p.65
[11] *Ibid.*, p.69
[12] *Ibid.*, p.94
[13] *Ibid.*, p.116
[14] *Ibid.*, p.157

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ele. Tot mai departe de noi înșine și de semeni, ne construim citadele ale tehnologiei care ajung să ne robească, să ne identifice cu înseși obiectele prin care ne dezvoltă dependențele. „În fața obiectului funcțional, omul devine disfuncțional, irațional și subiectiv: o formă goală, deschisă miturilor funcționale și proiectărilor fantasmatice legate de eficacitatea stupefiantă a lumii."[15] Se creează totuși o tensiune între utilitatea acestor obiecte și teama de a deveni simpli utilizatori de aparate și gadgeturi, fără conștiință de sine, de forța raționalității definitorie a umanității. Aparatura și dispozitivele din ce în ce mai complex realizate și cu cât mai multe funcții activate au un rol deosebit de important în viața omului deoarece au fost create în scopul simplificării activităților cotidiene – „tocmai de aceea spunem că au „suflet" și că sunt „ale noastre" - , însă tot din acest motiv ele constituie decorul unei mitologii tenace, decorul ideal al unui echilibru nevrotic."[16] Omul contemporan este pus astfel în limitele fricii de a nu deveni dependent de tehnologie sau de a nu fi deposedat de aceasta, rămânând fără apărare în fața provocărilor vieții reale, cărora nu crede că le-ar putea face față.

Frica își găsește o justifiacare în condițiile acestei intrări în posesie a obiectelor ce pot anula libertatea individului a cărui existență este suprasaturată de tehnologie și de virtualitate. Consumismul aduce dependența de obiect, transformarea lui în subiect prin anularea naturii umane. Constrâns la o existență materială, omul este deposedat de sine, având în schimb, paradoxal, dreptul la posesie. Astfel „neo-vrăjitorii consumului se feresc de a-l elibera pe om în funcție de o finalitate explozivă a fericirii. Nu-i acordă decât rezolvarea tensiunilor, adică o libertate *prin lipsă*." Scopul nedeclarat este de a descătușa în ființa umană acele porniri firești, primitive, concentrându-le către obiectele dependenței sale ce transpun dorințe care nu mai pot fi și nici nu mai trebuie să fie stăvilite. „Libertatea de a fi e primejdioasă, pentru că îl ridică pe individ împotriva societății. Libertatea de a poseda e însă inofensivă, deoarece intră în joc fără să-și dea seama."[17] Este vorba despre o libertate aparentă din cauză că omul nu este posesorul obiectului în realitate, ci obiectul îl posedă pe om. De aici și teama de a nu cădea în capcana inversării menționate, individul pierzându-și libertatea, devenind robul obiectului.

Omul s-ar putea elibera de frică dacă aceasta ar fi anulată de falsa ipoteză că obiectele pot substitui ceea ce numim suflet, că ele sunt suficiente pentru ca omul să ființeze într-o lume dominată de angoase adânci. În realitate obiectele sunt doar surogate, ajută omul să supraviețuiască, nu să trăiască. „Tabu-urile, spaimele, nevrozele ce fac din individ o ființă anormală, în afara legii, vor fi înlăturate cu prețul unei regresii liniștitoare în obiecte"[18], unei coborâri la nivel subuman.

Regresiunea aceasta determină o stare de automulțumire, omul contemporan fiind satisfăcut cu un nivel subcultural de existență. Sensul descendent al ființării sale este realizat prin ceea ce numim „cultură de masă", care nu trebuie înțeleasă drept o negare absolută a valorilor estetice, ci ca o completare a lor, cerută de un mod de a fi al omului contemporan. Umberto Eco vede în cultura de masă „anticultura". Cu toate acestea, nu se transformă într-o „aberație tranzitorie " deoarece apare odată cu accentul tot mai mare pus asupra maselor ce devin o voce auzită și ascultată de către liderii politici. Totuși, cultura de masă „devine semnul unei căderi irecuperabile, în fața căreia omul de cultură (ultim supraviețuitor al preistoriei, destinat să se

[15] Jeaan Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, Traducere și postfață de Horia Lazăr, Cluj, ed. Echinox, 1996, p.38
[16] *Ibid.*, p.61
[17] *Ibid.*, p.121
[18] *Ibid.*, p.121

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

stingă) nu poate decât să dea o ultimă mărturie în termeni de Apocalipsă."[19] Frica unei căderi în desuetudine se poate asocia traseului descendent al omului cultural.

Cultura de masă este cea care validează existența individului ce simte nevoia reprezentărilor estetice la un nivel inferior, într-un punct în care se întâlnește cu dependențele lui și i le exorcizează prin artă. Nu valorizăm negativ această cultură consumistă pentru că ea devine un mijloc de a scăpa de teroarea ce ne acaparează ființele ancorate tot mai mult în cotidian. Reprezentându-le ne distanțăm de ele, punem între noi și spaimă un zid cultural. Însă, în societatea contemporană, chiar această reprezentare își schimbă formula funcțională renunțând la „principiul echivalenței între semn și real", după Baudrillard, în favoarea unei disfuncționalități ce presupune ruptura dintre mesaj și existența reală. Acesta surprinde faptul că, la nivelul reprezentării, se păstrează principiul enunțat, deși semnul nu poate echivala cu realul decât la nivel ideatic. În cazul simulării, lucrurile se inversează, pornind „de la *negarea radicală a semnului ca valoare*, de la semn ca reversie și condamnare la moarte a oricărei referințe. În vreme ce reprezentarea încearcă să absoarbă simularea interpretând-o ca falsă reprezentare, simularea învăluie întregul edificiu al reprezentării, transformând-o în simulacru."[20]

Cultura de masă se va integra în acest context al simulacrelor ce determină individul să ființeze într-o lume a imaginarului pe care și-l construiește ca alternativă la real, dar care constituie doar o formă goală de autoiluzionare. Distanța dintre real și imaginar se anulează prin construirea de sisteme ce conferă mai mult ficțional realului decât realitatea însăși. Umberto Eco surprindea felul în care s-a ajuns la disocierea între nivelurile culturale cunoscute în contemporaneitate, așa cum au fost definite în termenii lui Dwight MacDonald. Se pornește de la disocierea a trei niveluri intelectuale: *high, middle* și *lowbrow*, cărora le schimbă denumirea cu intenția unei polemici dure: „ împotriva manifestărilor unei arte de *elită* și a unei culturi propriu-zise se ridică manifestările unei culturi de masă, care nu este astfel și pe care, de aceea, el n-o numește *mass-culture*, ci *masscult*, și a unei culturi medii, mic-burgheze, pe care o numește *midcult*. Sunt, evident, *masscult* benzile desenate, muzica de pahar tip *rock'n roll* sau cele mai proaste telefilme, pe când *midcult*-ul e reprezentat de opere ce par să întrunească toate cerințele unei culturi la zi și care de fapt constituie pentru cultură o parodie, o pauperizare, o falsificare efectuată în scopuri comerciale."[21] Omul postmodern optează, în general, pentru ce este la îndemână, ușor de pătruns și rapid de parcurs deoarece lasă să se manifeste în sine un fel de superficialitate ce valorizează plăcerea, satisfacerea imediată a nevoii sale de semnificare. Ajunge să se teamă de acapararea propriei realități de către imaginar, limita dintre ele fiind extrem de fragilă.

Pentru că tehnologia i-a dat gustul consumului, omul postmodern nu dispune de timpul necesar degustării produselor de artă înaltă, mulțumindu-se cu cele mai accesibile, mai ieftine din punctul de vedere al solicitării intelectuale. Esteticul nu este înlocuit de kitsch, nu se emite pretenția ridicării la rang de artă a unor astfel de producții de consum, ci omul se mulțumește cu aceste surogate care nu-l scot din ritmul alert al vieții sale. Așadar „utilizarea produsului cult își atinge finalitatea printr-un consum care n-are nimic de-a face cu presupunerea unei experiențe estetice; cel mult, consumatorul produsului vine în contact cu moduri stilistice care au păstrat ceva din noblețea originară, căreia nu-i cunoaște originea: și apreciază la ea aranjamentul formal, eficacitatea funcțională, procurându-și astfel o experiență estetică a sa care totuși nu pretinde că

[19] Umberto Eco, *Apocaliptici și integrați. Comunicații de masă și teorii ale culturii de masă*, Traducere de Ștefania Mincu, Iași, ed.Polirom, 2008, p.22
[20] Jean Baudrillard, *Simulacre și simulare*, Traducere de Sebastian Big, Cluj, ed. Idea Design & Print, 2008, p.8
[21] Umberto Eco, *Apocaliptici și integrați…, ed.cit.*, p.46

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ia locul unor experienţe «superioare».”[22] Se produc anumite efecte la nivel emoţional prin contactul cu produsele culturii de masă, dar nu la nivel cultural propriu-zis. Cel mai mult este atras de frica ce se creează prin aceste artefacte defecte, false, deoarece îl îndepărtează de propriile terifianţe, dar îl şi apropie de ele, denunţându-le ca reale.

O anumită cultură a kitsch-ului este într-adevăr depreciativă tocmai pentru că se oferă consumului larg şi îşi pierde treptat valoarea de artă prin utilizarea excesivă. Nu distruge însă cultura reală, nu o anulează prin noncultural, ci doar i se opune printr-o antinomie a facilului faţă de profunzime şi elitism. „Kitsch-ul este ceea ce pare consumat; ce sosește către mase sau către publicul mediu pentru că e consumat; şi care se consumă (şi deci se depreciază) tocmai pentru că folosinţa la care a fost supus de un mare număr de consumatori i-a grăbit şi i-a adâncit uzura.”[23] Acest consumism caracterizează în esenţă doar individul ce se complace în mediocritate, într-o relaxare a simţurilor şi a raţiunii. Din acest motiv şi arta pe care o promovează sau pe care o „înghite” cu lăcomie poate vorbi despre orice, atâta vreme cât spune ceva, chiar fără semnificaţie, într-o articulare dezordonată, haotică a semnelor. „Artistul, galeristul, criticul şi publicul se complac împreună în orice, în aceste vremuri de relaxare. Dar acest realism al lui orice este realismul banilor: în absenţa unor criterii estetice, rămâne posibilă şi utilă măsurarea valorii operelor în funcţie de profitul pe care îl aduc.”[24] De aici şi temerile fiecărui „actant” implicat: pseudoartistul trăieşte cu frica de insucces, de imposibilitatea afirmării ca artist, dar şi cu teamă că nu va obţine câştigul estimat prin creaţia sa; galeristul sau editorul au aceeaşi teamă a eşecului în plan material, iar publicul are spaima insatisfacţiei resimţite, a unei posibile lipse a plăcerii.

Pentru că îşi construieşte paradigme funcţionale ce reiau scheme sau formule consacrate şi le transpun într-o nouă structură, cultura de masă creează o stare de teamă, de reticenţă în abordare, tocmai pentru că este o zonă extrem de instabilă, asemănătoare nisipurilor mişcătoare, un „imprevizibil teritoriu de cercetare. Un teritoriu unde devin posibile actele de readaptare şi orientare a gustului, operaţiile de recuperare, în ciuda grosolăniei nechibzuite şi sangvine a unui consum cotidian ce pare să reducă orice mesaj la zgomot, orice receptare la o lipsă de atenţie cronică.”[25] Cultura de masă îşi poate restitui sieşi o formă de valoare estetică doar în măsura în care se canalizează spre transfigurarea realului prin intermediul semnelor, păstrând aparenţa superficialităţii.

Umberto Eco credea în capacitatea acestei arte de consum de a produce emoţie estetică la nivelul publicului însetat de distracţie pentru care superficialitatea este un mod existenţial. Scriitorii contemporani se întorc spre simboluri şi mituri străvechi pe care le actualizează şi le coboară în cotidian tocmai pentru că referinţele culturale devin inutile în contextul necesităţii consumiste pragmatice de accesibilizare a mesajului. „Literatura contemporană redescoperă acum folosirea simbolului şi a emblemei, iar estetica îşi dă seama că, deşi personajul narativ în sens tradiţional trebuie să aibă concreteţea unei «persoane», este totuşi posibilă reuşita estetică a unui discurs realizat prin simboluri, stilizări, hieroglife.”[26]

Punând în opoziţie personajul cu profunzimi interioare, construit prin opera de artă autentică şi „figura” izbutită a literaturii de consum, cercetătorul a ajuns la concluzia că cea din urmă reprezintă chiar imaginea omului contemporan, îl oglindeşte în nulitatea şi transparenţa sa

[22] *Ibid.*, p.89
[23] *Ibid.*, pp.109,110
[24] Jean-François Lyotard, *Postmodernul pe înţelesul copiilor. Corespondenţă 1982-1985*, Traducere şi postfaţă de Ciprian Mihali, Cluj, ed. Biblioteca Apostrof, 1997, p.14
[25] Umberto Eco, *Apocaliptici şi integraţi…, ed.cit.*, p.117
[26] *Ibid.*, p.195

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

nefirească. Eco definește opera de artă drept „narațiunea care produce figuri capabile să devină modele de viață și embleme substitutive ale judecății privind experiențele noastre", iar constructele literaturii de consum pot da naștere unor «tipuri», „ pe care numai dintr-o obișnuință de limbaj le mai putem numi astfel: utile și nevinovate". Aceste „producții" sunt doar „module imaginative ce se consumă odată cu impresia neaprofundată, iar folosirea lor are ceva din fericirea inventivă cu care dintr-un crâmpei de viață se extrage o situație narativă. Aceste produse literare le putem defini mai bine ca *topoi, locuri comune*, ușor de convenționalizat fără implicare."[27] Preferința maselor pentru nivelul subcultural sau chiar anticultural este explicabilă în contextul consumismului, al posibilității de a „devora" orice face sens, fiindcă existența omului este golită de orice fel de semnificare, individul este doar o jucărie în mâna destinului care are plăcerea de a-l teroriza cu spaime ale insuficienței, neîmplinirii, eșecului existențial. Cultura de masă, cultura ușoară îi atenuează spaima de a trăi pur și simplu.

Noutatea unor tehnici de creație nu modifică percepția asupra artei, ci doar o stilizează într-un alt cadru, poate mai lax, al analizei și interpretării. Indiferent de epoca pe care o reprezintă din punct de vedere cultural, arta este totuși o reflexie a realului în care se ancorează. Ea nu poate ieși din cadrul mai larg și mai ușor de modelat al socialului. „Mai mult decât o *cunoaștere* a lumii, arta *produce* complemente ale lumii, forme autonome care se adaugă celor existente, manifestând legi proprii și o viață personală. Totuși, orice formă artistică poate foarte bine să fie considerată, dacă nu un substitut al cunoașterii științifice, cel puțin o metaforă *epistemologică*: adică, în fiecare secol, modul în care se structurează formele artei reflectă în forma comparației, a metaforei, a rezolvării conceptului în imagine – modul în care știința sau, oricum, cultura epocii concep realitatea."[28]

Literatura de consum se construiește în perioada contemporană ca un stupefiant ce amorțește conștiința de sine, o anulează și îi creează un univers oniric ce oscilează între realitate și ficțiune. „Drogat" astfel cu o formă de cultură de substitut, individul se transformă într-un soi de broască țestoasă care se închide în carapacea sa, complăcându-se într-un somn căruia singur i-a limitat orizontul. Eco numește conformismul și heterodirecția, gregarismul și masificarea „boli sociale" care țin de un mod pasiv de a achiziționa standarde ale comprehensiunii și interpretării la un preț destul de mic, acestea putând fi echivalate cu „«forma bună»" în morală ca și în politică, în dietetică și în domeniul modei, la nivelul gusturilor estetice sau al principiilor pedagogice. Convingerile oculte și excitațiile subliminale de orice fel, de la politică la reclama comercială, se opun și învinge rezistența achiziției pașnice și pasive de „forme bune" în a căror redundanță omul mediu se odihnește fără efort.[29] Produsul literar este „bun" în măsura în care poate fi consumat, ușor de digerat și oferă plăcere, nu strict una estetică. Individul nu este un degustator, ci un gurmand cu o poftă imposibil de stăvilit de a consuma orice. Teama acestuia este echivalentă cu cea a consumatorului de mâncare, o frică de a rămâne fără hrană, născută dintr-un nesaț nesănătos.

Chiar dacă par „inutile și păgubitoare" din punct de vedere cultural, producțiile de masă oferă totuși deschideri spre ceea ce caracterizează societatea contemporană, spre monștrii ei lăuntrici. Literatura de consum folosește imaginarul artei precedente și îl transformă în clișeu, într-un fel de paradigmă reductivă a trecutului estetic. Totul se transformă într-un joc al locurilor comune, care însă se uzează și devin drumuri impracticabile dacă sunt bătătorite de prea mulți pași care au trecut pe ele. Romanul popular reprezintă un amalgam de „locuri topice articulate

[27] *Ibid.*, p.215
[28] Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, Traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, ed.Paralela 45, 2006, p.62
[29] *Ibid.*, p.155

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

între ele potrivit unei tradiții care are ceva ancestral și ceva specific". Caracterele pe care le va pune în scenă sun prefabricate, artificializate, plăcute, „în orice caz necontaminate de vreo adâncire psihologică, așa cum sunt personajele poveștilor." Stilul utilizat marchează aceleași drumuri bătătorite, cunoscute atât de bine, banale chiar pentru a nu crea angoase în sufletele cititorilor care trebuie mulțumiți. „Și va juca pe iterații continue, spre a procura cititorului plăcerea regresivă a întoarcerii la ceva așteptat, și va denatura, reducându-le la clișee, soluțiile, de altfel inventive, ale literaturii precedente."[30] Clișeizarea pare bună din perspectiva omului de consum, fiindcă nu îi creează teama de incomprehensiune, nici pe cea de expunere la ridicol din cauza aculturalizării sale.

În concluzie, creațiile culturale contemporane nu se definesc prin durabilitate, nici măcar scopul realizării lor nu ar ținti spre imortalitate și viabilitate deoarece acestea reprezintă imanentul prin exelență. Manifestările de cultură sunt legate strict de „acum" și „aici", de o variabilă definitorie pentru tot ceea ce este eveniment curent. Și ele trebuie să se supună principiului funcționalității știrilor, în esență să fie „de actualitate". Ce e vechi, perimat ca informație nu mai are valoare, mesajul respectiv nu se pretează nevoilor omului contemporan de expunere totală, de transparență, chiar culturală. Se naște altfel frica de a nu fi în pas cu lumea contemporană, de a părea vetust, anacronic.

BIBLIOGRAPHY

1. Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, Traducere de Sebastian Big, Cluj, ed. Idea Design & Print, 2008
2. Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, Traducere și postfață de Horia Lazăr, Cluj, ed. Echinox, 1996
3. Carrière, Jean-Claude, Eco, Umberto, *Nu sperați că veți scăpa de cărți*, Convorbiri moderate de Jean-Philippe de Tonnac, Traducere din franceză de Emanoil Marcu, București, ed. Humanitas, 2010
4. Eco, Umberto, *Apocaliptici și integrați. Comunicații de masă și teorii ale culturii de masă*, Traducere de Ștefania Mincu, Iași, ed.Polirom, 2008
5. Eco, Umberto, *Jurnal sumar*, Traducere din italiană de Corina Anton, București, ed. Humanitas, 2004
6. Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, Traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, ed.Paralela 45, 2006
7. Eco, Umberto, *Supraomul de masă*, Traducere de George Popescu, Constanța, ed. Pontica, 2003
8. Foucault, Michel, *Istoria sexualității, vol. II Practicarea plăcerilor*, Traducere de Cătălina Vasile, București, ed. Univers, București, 2004
9. Foucault, Michel, *Istoria sexualității, vol.III Preocuparea de sine*, Traducere de Cătălina Vasile, București, ed. Univers, București, 2004
10. Furedi, Frank, *Cultura fricii. Asumarea riscurilor și moralitatea așteptărilor scăzute*, Traducere de Andreea Năstase, București, ed. Antet, *s.a.*[200-]
11. Lyotard, Jean-François, *Postmodernul pe înțelesul copiilor. Corespondență 1982-1985*, Traducere și postfață de Ciprian Mihali, Cluj, ed. Biblioteca Apostrof, 1997

[30] Umberto Eco, *Supraomul de masă*, Traducere de George Popescu,Constanța, ed. Pontica, 2003, p.15

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE ROMANIAN JEWISH WRITER AND THE REPRESENTATIONS OF THE SELF AS IDENTITY MARKS

Daniel Voicu

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The period of the romanian avat-garde and modernism generated the aparition of a unique subject, which was born at the confluence of a variety of factors. As a consequense, the identity of the subject suffered a new approch. The Jewish writer is one of the best examples from the romanian literature, in what concern the construction of the identity, because behind this, stands a whole process. In this way, the biases with which the works of Jewish writers were dealt with, was also a step towards building a poetic identity. The representations of the self, the way in which the author represents himself in his work, the bilingualism, the life between the mother –contry and the adopted country, become some important marks identity. There is why the romanian jewish writer opens a distictive chapter in the romanian literature, beeing an exponent of the modern subject that through the representations of the self compose the way to another type of identity. This paper aims to analyze and highlight the cultural image of the modern subject of whose identity appears to be represented through language, ethnic and social stereotypes or mentalities.

Keywords: identity, jew, self, exile, avat-garde

Modernitatea aduce o reconfigurare a raporturilor autorului cu lumea, pe de-o parte, dar şi cu opera. Modernitatea, văzută ca o cultură a crizei, determină, după cum scoate în evidenţă Adrian Marino, o criză a conştiinţei subiectului, cât şi a experienţei literare care păşeşte pe teritoriul subiectivităţii, al individualităţii, după cum se va vedea în cele ce urmează. De aceea, în mod cert, ideea de modern, cu undele ei seismice multiple pe care le produce, creează împrejurarea în care subiectul modern va găsi modalităţile prin care sinele să se reprezinte în operă sub o formă sau alta. În acest context trebuie dezvoltată ideea că poezia nu exclude lumea, sau, după cum afirmă Alexandru Muşina, poezia este o formă de explorare a realităţii şi, mai mult decât atât, nu poate fi negată ideea legăturii dintre poezie şi subiect.

Poetul modern nu doreşte să imite realitatea, ci fie o inventează, fie explorează anumite dimensiuni ale realităţii. Având în vedere că individul devine sistem de referinţă pentru modernism, poezia subiectului modern va căuta modelul ,,culturalizării lumii" în sine, în subconştient, explorând spaţiul interior şi propunând, după cum afirmă Radu Vancu, acele individualităţi, ce urmăresc modul în care poezia modifică existenţa, zonele în care sinele interferează cu existenţa, cum subiectul intră în individuaţie.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Criza eului survine datorită lipsei de substanţă a subiectului/eului modern, mai precis a ceea ce se numeşte viaţă interioară. Subiectul modern, considerat sistem de referinţă al modernităţii, descoperă că în el nu se găseşte nimic. Acest vid este absorbit prin poezia modernă ce propune omului modern euri, care pot fi adoptate succesiv. De aceea, eurile poeziei moderne, începând cu cel multiplu şi terminând cu cel individualizat, nu se exclud unele pe altele, ci doar, eventual, se concurează, ne spune Alexandru Muşina.

Poezia îşi va centra atenţia spre spaţiul interior, pe care îl va explora spre a-şi extrage modelul căutat sau pe care îl va crea, raportat la sistemul de referinţă, individul. În plus, deşi poetul trebuie să se detaşeze de sine atunci când explorează spaţiul interior, poezia este totuşi individuaţie. Pe lângă ceea ce vrea să transmită poezia, aceasta preia de la sursa originară un context psihologic, ceea ce duce la iniţierea unui discurs sociologic pe marginea ei. Astfel, pe lângă mesajul pe care îl pune opera, în mod voit, poezia preia involuntar date esenţiale ce ţin de subiectul creator. În acest sens şi cea mai infimă tentă de confesiune, aderă la susţinerea faptului că poezia poate fi un gen al biograficului, având în vedere că în poezii sunt decantate uneori, unele experienţe personale. După cum am afirmat tangenţial, Radu Vancu se afiliază opiniei conform căreia poezia are o directă legătură cu viaţa. Acesta consideră că nu există o separaţie netă între *eul biografic* şi *eul artistic*, motivând că există o ,,convingere a continuităţii dintre ce trăim şi ce scriem (adică, spus tout court, din convingerea că poezia e individuaţie)…”[1].

Autorul încearcă să realizeze o legătură subtilă între sine şi poezie, care să răspundă la interogaţia *cum modifică poezia existenţa*. Ca urmare, se poate vorbi de intrarea subiectului în individuaţie, ceea ce conduce firește la evidenţierea raporturilor pe care sinele le stabileşte cu poezia. Se declanşează astfel o schimbare a sinelui, sau cum ar numi Marin Mincu, o ,,constituire a eului poetic”, ceea ce denotă reverberaţiile pe care sinele le insuflă, le imprimă în poezie, în operă, acest lucru fiind sesizabil prin punerea în criză a limbajului, a realului. Acesta idee poate fi reperată şi în studiul lui Alexandru Muşina, care vorbeşte de cele trei crize pe care individualismul le provoacă în modernitate, însă acest lucru reprezintă se pare o condiţie *sine qua non*, având în vedere că poezia modernă pretinde o lectură individualizată, care centrează întreagă lume pe individ, astfel că lumea pe care o rescrie poezia există ,,prin şi în sistemul ei de referinţă, care e individul”.[2]

Dintr-o perspectivă socio-culturală, subiectul se poate trata şi prin opoziţia *subiect de tip insider* versus *subiect de tip outsider*. Este cazul scriitorilor aflaţi la graniţa dintre două lumi, prinşi între patria - mamă şi patria de adopţie. Scriitorul ce este prins în angrenajul exilului configurează un profil proteic ce merită investigat. De la condiţia sa de insider, subiectul se va regasi într-o nouă postură, aceea a outsider-ului. În mod evident, această experienţă, prin prisma schimbărilor, prin faptul că identitatea este puternic zdruncinată, se va repercuta asupra discursului poetic. Deconstruţia şi reconstrucţia identităţii, a reconfigurărilor identitare, redefinirile şi poziţionarea în noul spaţiu, vor face ca subiectul să resimtă noua sa condiţie de exilat, de subiect outsider. Sunt schimbări ce gravitează în jurul sinelui, de aici şi necesitatea şi imboldul de a le exterioriza, prin diferite modalităţi.

Exilul sau problema dislocării din ţara de origine a avut repercusiuni asupra celui care dobândeşte titulatura de expatriat, lăsând urme adânci în conştiinţa sa, aceştia purtând cu sine un sentiment al excluderii atât din ţara lor cât şi dintre semeni, într-un final exilul devenind o traumă pentru exilaţi. Trebuie disociat faptul că există atât un exil impus cât şi

[1]Vancu, Radu, *Poezie şi individuaţie*, Ed.Tracus Arte, Bucureşti, 2014, pag. 6.
[2]Muşina, Alexandru, *Paradigma poeziei moderne*, Braşov, Ed. Aula, 2004, pag. 177.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

un exil voluntar. Povara exilului se regăseşte în mod cert în ambele tipuri amintite, cu precizare că poate în cazul exilului impus de anumiţi factori (regim totalitar, politica statului) trauma ce se naşte în urma mutării într-un alt spaţiu este cu mult mai mare.

Şi în istoria literaturii române putem vedea cazuri de scriitori care au ales sau cărora le-a fost impus drumul expatrierii. Fie că vorbim de Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Norman Manea sau de avangardişti precum Tristan Tzara, Barbu Fundoianu, Ilarie Voronca, aceştia au parcus un drum în sens dublu: de la exil la alienare, de alienare la afirmare. Deşi tentaţia ar fi de a aclama paradoxul din aceste perechi de termeni, situaţia este ,,salvată" de înstrăinarea ce rezultă din ambele cazuri. Atât în cazul unui exil impus , cât şi în cazul celui volundar, cel ce pleacă va avea condiţia străinului, străin în ţara sa, străin în noua cultură, ţara în care va trăi.

Strâns legată de problema despărţirii, de părăsirea locului de origine se leagă problema identităţii, din perspectiva raportului cu sinele şi ceilalţi. Problematica identităţii are întotdeauna ca punct de plecare întrebarea retorică şi meditativă ,,*Cine sunt eu*?" iar conturarea unui posibil răspuns, nu poate avea loc în afara unui context comparativ; un scriitor se va considera exilat atâta timp cât se simte exilat, astfel că între condiţia de exilat şi percepţia de sine se naşte invitabil un raport de subordonare, astfel percepţia sinelui despre exil se va subordona percepţiei/imaginii de sine propriu zise. Acest mecanism al percepţiei este explicat de Paul Ricoeur în ,, *Soi-même comme un autre"* după cum urmează: ,,.. *the definition of an individual must be made by ways of pointing out the differences that separate a particular person from the social class to which he belongs.*"[3] Se poate vedea că Paul Ricoeur pledează pentru o definire la modul particular, prin izolarea subiectului din masa analizei, diferenţele ce separă individul de restul grupului fiind cele care ar trebui să intereseze.

Tema exilului şi excluderea dintr-o matrice originală, a generat un sentiment al dezrădăcinării, care a devenit un laitmotiv al mentalităţii româneşti şi nu numai. Criză a fiinţei, exilarea poate descoperi un alter-ego profund, un nou străin care se situează în afară propriilor definiţii. Plecând de la o revoltă iminentă în încercarea de poziţionare într-o nouă ordine socială, adaptarea şi cunoaşterea unor noi modele culturale şi până la o rezistenţă din partea ţării-gazdă, fenomenul exilului a generat un anume tip de literatură.

Un destin aparte au avut şi scriitorii evrei, ca de pildă Tristan Tzara sau Barbu Fundoianu, destin ce se poate discuta şi dintr-o perspectivă mai puţin abordată, ca un fenomen ce face parte dintr-o mişcare ce a depăşit graniţele României, ai cărui scriitori, deşi au fost încurajaţi şi susţinuţi de mediul scriitoricesc, nu fost receptaţi la adevărata lor valoare. Recunoaşterea lor a venit în urma renunţării la ţara de baştină şi migrând în altă ţară au putut să îşi ducă la desăvârşire opera începută.

Un posibil punct de legătură dintre problema celui expatriat, care părăseşte o cultură şi mişcare de avangarda este după cum am văzut, faptul că acest proces al construirii identităţii se evidenţiază printr-o notă de unicitate, printr-o coeziune a celor atipici şi dacă luăm în calcul faptul că ,,*avangarda poate fi definită din perspectiva unei sociologii a microgrupurilor, a etniilor creatorilor care alcătuiesc elita, casta vizionarilor, a spiritelor novatoare, la fel cum poate fi definită prin relaţionare dialogică, în funcţie de sociologia gustului, a receptării, în funcţie de politica editorială, de politicile şi ideologiile concurente,*

[3] Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, 1990, pag 39.,, ..pentru a defini un individ trebuie arătate diferenţele care separă o anumită persoană de clasa socială căreia îi aparţine"

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

în funcţie de sistemul de gândire pe care îl adoptă sau pe care îl neagă" [4] vedem cum fuzionează aproape perfect, cum condiţia omului exilat se topeşte în crearea unei mişcări literare. Străinul ajuns într-un nou spaţiu, va parcurge traseul de la o criză a identităţii la o regăsire a acesteia. Dintr-o povară ce apasă pe umerii exilatului, frământările interioare vor fi reduse prin emergenţa lor în beneficiul creării artei. Avangarda s-a format pe baza celor care au avut curajul de a răsturna ordinea stabilită a literaturii de până atunci, iar cei care au participat la această revoluţie literară s-au remarcat printr-o spirit reformator, inovator, printr-o personalitate care neutralizată de diverşi factori, se găseşte într-un moment de afirmare.
Avangarda deşi adesea a fost caracterizată printr-o răsturnare a ordinii în câmpul literaturii, aceasta a rezultat se poate spune din îmbinarea firească a unor evenimente, ce permite o explicaţie a prezenţei numărului mare de scriitori evrei în avangarda românească. Se poate afirma că în ceea ce priveşte existenţa avangardei româneşti există o legătură între exil, imaginarul poetic şi retorica discursului, în operele scriitorilor români avangardişti.
Exilul văzut ca şi un fenomen ce activează anumite procese în structura fiinţei umane, până la o redimensionare a structurii ontologice a acesteia a condus la formare la ceea ce s-a amintit şi mai sus şi anume dizidenţă, diasporă care datorită statulului pe care îl are este formată de obicei din indivizi de o anumită factura, cu o personalitate pregnantă, instabilă şi zbuciumată, aflată mereu în pragul unor acţiuni inovatoare şi care să restabilească măcar în plan moral, spiritual, tensiunea provocată de (e)migraţie. Nu întâmplător avangarda este definită din perspectiva unor microgrupuri ce supravieţuiesc pe baza unor principii comune, biografia avangardiştilor români aducând în atenţie originea iudaică, dar si faptul că vor părăsi destul de timpuriu ţara de origine pentru a se stabili în Paris sau Zurich.

Începându-şi în România cariera de scriitori, aderând la mişcarea de avangardă romanească, aceştia îşi vor continua cariera pe teritoriu străin dar în acelaşi timp păstrând contactele cu realitatea românească, ei trimiţând pentru publicare în reviste diverse articole şi poezii. Pentru a închide axa de legătură dintre identitatea iudaică, exil şi culminând cu avangarda trebuie nuanţat profilul şi explicată ponderea mare a evreilor în avangarda.

Pentru a putea discuta opera sa literară din pespectiva reprezentărilor sinelui, trebuie ca atenţia să se îndrepte şi spre o investigaţie sumară în ceea ce îî priveşte pe evrei, din punct de vedere al prezenţei lor în avangardă, dar şi ca o resursă spre constituirea unei strategii de reprezentare a sinelui. După cum se cunoaşte, natura etnică a poetului Fundoianu va avea o mare greutate în discursul său. Poezia, trăirile sale, viaţă petrecută în exil vor fi in mod decisiv influenţate şi impregnate de originea sa iudaică.

În căutarea unor răspunsuri în vederea studierii mentalităţii evreieşti, interesul cercetătorilor s-a îndreptat spre diferite lucrări ce au avut ca scop fie o perspectivă istorică a culturii iudaice, a analizei specificităţii lumii evreieşti cum procedează de exemplu şi Andre Neher[5] în cartea sa sau mergând pe filonul unei recente ştiinţe apărute la noi prin preocuparea lui Andrei Oisteanu[6], autorulunei cercetări de imagologie etnică care analizează imaginea evreului în cultura română prin prisma stereotipiilor existente referitoare la evrei. Mai curând premisa de la care au plecat atât cercetătorii de mai sus, dar şi alţii a fost o întrebare care continuă să suscite interesul cu privire la evrei: au ceva în comun aceştia, ceva specific, caracteristic? Pentru a putea da un răspuns concret şi valid, presupune luarea în calcul a două perspective: prima ar fi aceea identificării caracteristicilor ce au dus de-a lungul timpului la

[4] Rodica Ilie, *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spaţiul cultural romanic*, Braşov, Ed. Univ. Transilvania, 2008, pag.286.
[5] Andre Neher, Cheile Identităţii Iudaice, Bucureşti, Ed. Haseffer, 2001
[6] Andrei Oişteanu, Imaginea Evreului În Cultura Română, Bucureşti, Ed. Humanistas, 2004

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

formarea unui construct, despre care putem vorbi astăzi şi anume Omul Evreu iar de cealaltă parte stă perspectiva ,, tiraniei" unei crize identitare prin care au trecut evreii în secolele XIX şi XX şi la care au fost supuşi ca urmare a unei lupte date între asimilare şi antisemitism, între dorul originii şi atracţia noului, între acceptarea lor in societatea burgheză şi vedictul de subminare a acesteia.

În siajul afirmaţiilor de mai sus, a creionării unui profil al evreului pentru a putea argumenta aderarea unui număr atât de mare al evreilor în avangarda românească se înscrie şi ideea nouă şi surprinzătoare, pe care Tom Sandqvist[7]o ilustrează în cartea sa. Aproape două capitole, ,,Tara Idişului" şi ,,Dada ex oriente" sunt dedicate prezentării unei tradiţii idiş est-europene, pentru a pune în lumină legătura care există între Tzara, fraţii Iancu şi această tradiţie. Tradiţia idiş, denumită în acest fel chiar după un dialect numit idiş pe care populaţiile de evrei îl vorbeau, este descrisă din toate punctele de vedere, pornind de la asupririle date de instauraţia legislaţiei antisemite, la descrierea activităţilor sociale şi financiare, vestimentaţiei, a modului de viaţă şi până la descrierea lingvistică a idiomului idiş.

Este prezentată o cultură idiş, care s-a desfăşurat şi pe teritoriul Romaniei inclusiv, periată de acele clişee şi stereotipuri ale evreului imaginar si real pe care Andrei Oisteanu le disociază în cartea sa, rămând un tablou al acestei culturi repus în liniile sale originare, arătând faptul că valoarea Ţării Idişului este dată de funcţia de incubator al unei bogăţii culturale şi intelectuale. Astfel, rezultatul, nu ar trebui să surprindă şi oarecum se desprinde într-un mod logic şi pertinent, care va elimina orice urmă de suspiciune sau incertitudine cu privire la participarea evreilor în revoluţiile culturale din secolul XX: ,,*nu este deloc surprinzător că evreii din Europa Centrală şi de Est au jucat un rol decisiv în constituirea centrelor moderne ale producţiei şi consumului cultural.*"[8]

Rezumând, se poate constata cum condiţia exilatului într-un mediu străin s-a îmbinat pe de-o parte cu dramele pe care evreii le aveau dar şi cu procesul dinamic şi frondeur de constituire al avangardei. Despre drama evreilor nu se poate vorbi în termeni simplişti şi nici nu poate fi minimalizată această problemă, schematizată la o singură sursă. În cultura română, complexul periferiei plana cu mai multă greutate în rândul intelectualilor evrei, având un complex psihologic datorat faptului că aceştia sufereau de o dublă ruptura: lipsa contactului cu realitatea tradiţională evreiască şi sentimentul neapartenenţei la cultura română.

BIBLIOGRAPHY

1. Ilie,Rodica, *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spaţiul cultural romanic*, Braşov, Ed. Univ.Transilvania, 2008
2. Muşina, Alexandru, *Paradigma poeziei moderne*, Braşov, Ed. Aula, 2004
3. Neher,Andre, *Cheile identităţii iudaice*, Bucureşti, Ed. Haseffer, 2001
4. Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990
5. Oişteanu,Andrei, *Imaginea evreului în cultura română*, Bucureşti, Ed. Humanistas, 2004
6. Vancu, Radu, *Poezie şi individuaţie*, Ed.Tracus Arte, Bucureşti, 2014
7. Sandqvist,Tom, *Dada Est. Românii de la Cabaret Voltaire*, Bucureşti, Ed. ICR, 2010

[7] Tom Sandqvist, Dada Est, Bucureşti, Ed. ICR, 2010

[8] Tom Sandqvist, *Dada Est. Românii de la Cabaret Voltaire*, Bucureşti, Ed. ICR, 2010, pag. 237

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

A NEW METHODOLOGICAL APPROACH REGARDING THE RESEARCH UPON THE ANIME CULTURAL PRESENCE IN ROMANIA

Adrian Nicolae Cazacu

PhD Student, Bucharest University of Economic Studies

Abstract: The Japanese animation, genericaly called „anime", has gradually expanded in the whole world. As the means of communication and the Internet developed, the interaction between the public the anime gains new cultural dimensions, in the form of manifestations such as „doujinshi" and „cosplay".Today, we can speek about the appearance of a new virtual cultural environment, in which the anime fans meet and exchange informations, regarding anime, manga, dojinshi and cosplay.Due to this, I have considered to be very important the analysing of an online survey in these virtual spaces in which the Romanian anime fans are interacting, using many approaches and methods, with the purpose of understanding the presence of the anime phenomenon in our cultural space.

Keywords:Anime, Culture, Internet, Mass-media, Globalization

1. Introducere

Localizându-se mai întâi în Statele Unite, unde a câştigat o audienţă vastă, animeul s-a extins în întreaga lume devenind un fenomen cultural. Apariţia fenomenului cultural anime a cunoscut mai multe faze. Mai întâi, animeul a devenit cunoscut lumii întregi datorită localizării sale, în engleză, de către companiile de entertaiment din Statele Unite, în anii `70, localizare ce a devenit primul mediu de popularizare şi răspândire a acestuia. Acest lucru a început să fie vizibil la mijlocul anilor `80 şi începutul anilor `90, ajungând în mod oficial în atenţia publicului din România şi altor state din Europa de Est, după `89, odată cu prăbuşirea Cortinei de Fier.

Primul mijloc mass-media prin care publicul din România a luat contact cu animeul a fost televiziunea. Imediat după Revoluţie, postul naţional de televiziune a început să difuzeze filme şi seriale anime. Dintre filme, amintim „*Windaria*"(versiunea localizată în engleză şi regizată de către Carl Macek, sub titlul „*Once Upon a Time*"-„*A fost odată ca niciodată*") şi „*Pheonix Firebird"*, iar dintre seriale: „*Candy Candy"*, „*Sandi Bell"*, „*Macron"*, „*Saber Rider"* şi „*Sailor Moon"*.

Posturile de televiziune apărute ulterior, cum a fost ProTV şi Antena 1, au preluat exemplul TVR-ului, difuzând seriale anime, dintre care amintim celebrul „*Pokemon"*, dar şi

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

altele, cum au fost „*Dragonball Z”*, „*Full Metal Alchemist”*, „*Yu-Gi-Oh”*, „*Evanghelion”*, „*Runoni Kenshin”*, „*Inuyasha”* şi altele.
Recepţia favorabilă a animeului de către publicul din România, a dus la apariţia canalului A+ dedicat în totalitate anime-urilor, care a fost înlocuit ulterior cu Animax(Cazacu, 2016a).
Odată cu dezvoltarea mediului online şi implicit a Internet-ului, fanii anime au descoperit un spaţiu virtual în care să interacţioneze.

Datorită acestui lucru şi reţelelor de socializare, s-au putut organiza, începând cu anul 2007, şi în România, Convenţii Anime, unde au loc manifestări culturale anime, cum ar fi *doujinshi* şi *cosplay* (Lamerichs, 2013). Un exemplu elocvent în acest sens este convenţia Nijikon.
Primele medii online prin care s-au popularizat aceste manifestări au fost site-ul de socializare *neogen.ro* şi forumurile de discuţii.
Actualmente, mediul online în care fanii anime interacţionează şi sunt popularizate aceste evenimente, este, aproape în totalitate, reţeaua de socializare Facebook, însoţită bineînţeles de site-urile oficiale ale convenţiilor de gen, cum este cel al Convenţiei Nijikon, *nijikon.ro.*

În cadrul Facebook, există aşa numitele grupuri de discuţii. Fiecare dintre membrii acestor grupuri au posibilitatea să posteze un text, un link, o imagine, sau un film, la care ceilalţi membrii pot răspunde ori îşi pot manifesta aprecierea faţă de postare. Aceasta este principala modalitate prin care fanii anime din România şi din lume se informează asupra noilor apariţii anime, asupra evenimentelor, a manifestărilor culturale, şi despre multe altele.
Notabil în acest sens este grupul *Anime România* care are în prezent peste 15.000 de membri. Mulţi dintre aceşti membrii sunt înscrişi şi în alte grupuri având caracter internaţional, în care limba de comunicare este engleza.

Mediul online, reprezintă azi principala modalitate de răspândire a culturii anime.(Ito, 2012)
Observăm astfel apariţia unui mediu online cultural vast, în care fanii anime interacţionează, creând în acest mod, o identitate culturală globală. Această identitate este conferită de limba vorbită, engleza, dar şi de jargonul specific culturii anime pe care aceştia îl folosesc, precum şi de activităţile culturale comune pe care aceştia le desfăşoară.
În acest context, am considerat deosebit de importantă realizarea unei cercetări în cadrul grupurilor de discuţii referitoare la anime, din România.
La fel de importantă ca realizarea acestei cercetări, consider că este şi interpretarea rezultatelor acestei cercetări. Consider că noua abordare ce face obiectul prezentului studiu, cu referire la metodologia cercetării, precizează aspecte de fineţe deosebit de importante pentru construirea unei imagini de ansamblu a prezentei culturi anime în spaţiul autohton.

2.Modalităţi de cercetare

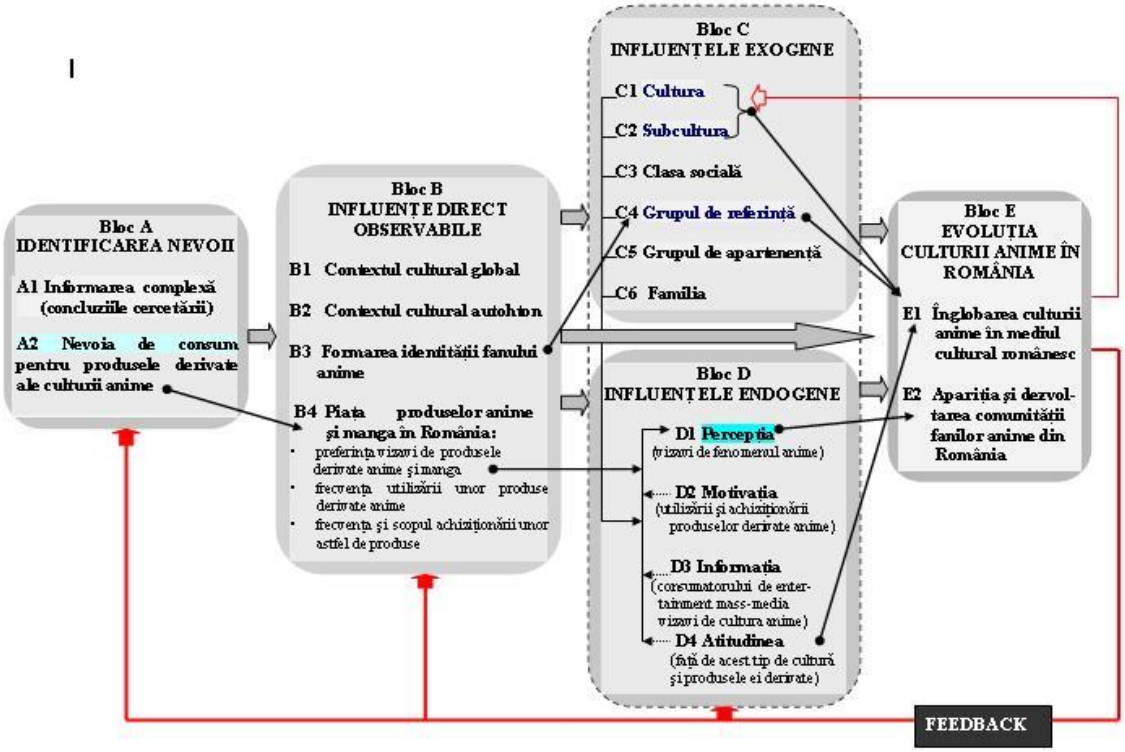
Combinând modalităţile de cercetare, şi oprindu-ne în prima fază la cadrul oferit de cercetarea exploratorie de tip calitativ, aplicarea metodei pe grupurile de discuţii din România, având ca obiect tematic animeul şi industria de entertainment, a condus la:

- Elaborarea ipotezei existenţei acestui fenomen în cultura autohtonă, ipoteză testată ulterior cantitativ, printr-o cercetare de tip descriptiv;
- Stabilirea tipului de întrebări ce ar trebui incluse în chestionarul sondajului întreprins;

În ansamblu, întregul demers al cunoaşterii urmează un model pe care l-am numit „*model cognitiv*”, model pe care l-am prelucrat plecând de la un alt articol(Cazacu, 2016c) :

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Figura 1. Modelul cognitiv sl cercetării de ansamblu(prelucrarea autorului)


Bloc A
IDENTIFICAREA NEVOII
A1 Informarea complexă (concluziile cercetării)
A2 Nevoia de consum pentru produsele derivate ale culturii anime
Bloc B
INFLUENȚE DIRECT OBSERVABILE
B1 Contextul cultural global
B2 Contextul cultural autohton
B3 Formarea identității fanului anime
B4 Piața produselor anime și manga în România:
preferința, vizavi de produsele derivate anime și manga
frecvența utilizării unor produse derivate anime
frecvența și scopul achiziționării unor astfel de produse
Bloc C
INFLUENȚELE EXOGENE
C1 Cultura
C2 Subcultura
C3 Clasa socială
C4 Grupul de referință
C5 Grupul de apartenență
C6 Familia
Bloc D
INFLUENȚELE ENDOGENE
D1 Perceptia
(vizavi de fenomenul anime)
D2 Motivatia
(utilizării și achiziționării produselor derivate anime)
D3 Informația
(consumatorului de entertainment mass-media vizavi de cultura anime)
D4 Atitudinea
(față de acest tip de cultură și produsele ei derivate)
Bloc E
EVOLUȚIA CULTURII ANIME ÎN ROMÂNIA
E1 Înglobarea culturii anime în mediul cultural românesc
E2 Apariția și dezvoltarea comunității fanilor anime din România
FEEDBACK

În studiul care urmează vom urmări relaţiile funcţionale dintre subsistemul C-D şi Bloc E, deci efectele produse asupra preferinţelor culturale: relaţiile funcţionale secundare: **D2,3,4->E1, D1->E2->A2.**

3. Analiza metodologiei de cercetare

Prezentăm cele trei faze ale procesului, cu referire la fenomenul analizat:

A) *Faza preliminară*: definirea problemei, stabilirea scopului şi obiectivelor cercetării.

Scopul urmărit, problema de cercetat, este studierea fenomenului anime în cadrul cultural autohton şi evidenţierea implicaţiilor cultural-economice ale prezenţei culturii anime în România(imaginea anime-ului, obiceiurile de cumpărare şi utilizare a produselor de acest tip). Obiectivul care rezultă este obţinerea informaţiilor necesare scopului propus.

B) *Faza de proiectare a cercetării*: totalitatea activităţilor desfăşurate de cercetător, cu scopul de a obţine informaţiile, a le sistematiza, în rezumat, cum se va desfăşura cercetarea propriu-zisă.

C) *Faza de realizare a cercetării*:recoltarea informaţiilor, prelucrarea, analiza şi interpretarea informaţiilor, concluziile studiului.

A) Faza preliminară

În această fază, stabilim **scopul urmărit**, problema de cercetat: ***studierea influenţelor fenomenului anime în cadrul cultural autohton,*** numită de unii specialişti „*ancoră*”, şi de la care pleacă cercetarea ce urmează să fie efectuată.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Obiectivele constau în ***obţinerea informaţiilor*** necesare scopului propus.
Ipotezele se pot rezuma la: ***existenţa implicaţiilor socio-culturale ale prezenţei culturii anime în România,*** pe trei secţiuni:

1) Gradul de cunoaştere faţă de fenomenul anime: informaţia vizavi de cultura anime, atitudinea faţă de acest tip de cultură şi produsele derivate(adjectivele acordate produselor anime)
2) Existenţa implicaţiilor socio-culturale ale fenomenului anime: fanii din România, participarea la manifestări de gen(având legătură cu cultura anime)
3) Preferinţa subiecţilor pentru utilizărea şi achiziţionarea de produse derivate anime.

Managementul proiectului de cercetare

Cunoscută ca formă de gestionare a planului unei cercetări, diagrama Gant, cuprinde următoarele elemente de bază:

- lista activităților din planul de cercetare;
- specificarea datei de început, duratei și caracterului secvențial sau paralel al fiecărei activități în raport cu restul activităților din planul cercetării;
- specificarea condiționărilor, dacă există, pentru fiecare activitate, în funcție de celelalte activități.

Pentru exemplificare, am realizat o **planificare Gant prezumtivă** pentru componentele planului de cercetare ce urmează. Pe prima linie a tabelului se află ”*formularea ideii de cercetare*”, pe care am definit-o etapă „*ancoră*”, deoarece este punctul de pornire. Acestei componente am rezervat un număr de 2 zile, atribuindu-i caracter secvențial, deoarece pe durata ei nu se poate desfășura, în același timp, nici o altă activitate legată de proiect.

Un astfel de tabel se numeşte ***analiza căii critice,*** deoarece prezintă activitățile și intercondiționările dintre ele, punând în evidenţă ***punctele critice*** de care depinde derularea proiectului. În conformitate cu planificarea Gant prezentată, „*proiectarea modelului de cercetare*” (4) nu se poate realiza decât după „*formularea ipotezelor*” (3) care, la rândul lor, depind de „*conceptualizarea proiectului*”(2). De asemenea, se observă că activitatea „*proiectarea modelului de cercetare”*(4) condiționează alte două activități, ceea ce subliniază importanța acesteia în evoluţia proiectului. Activitatea „*realizarea cercetării*”(6) depinde de „*proiectarea metodologiei de cercetare*”(5), ceea ce demonstrează importanţa celei dintâi şi faptul că nu se poate face o cercetare fără realizarea unei metodologii prealabile. În cazul nostru, am exemplificat activitățile prin etapele principale ale proiectului, dar, de obicei, o planificare Gant se detaliază la nivelul activităților concrete.

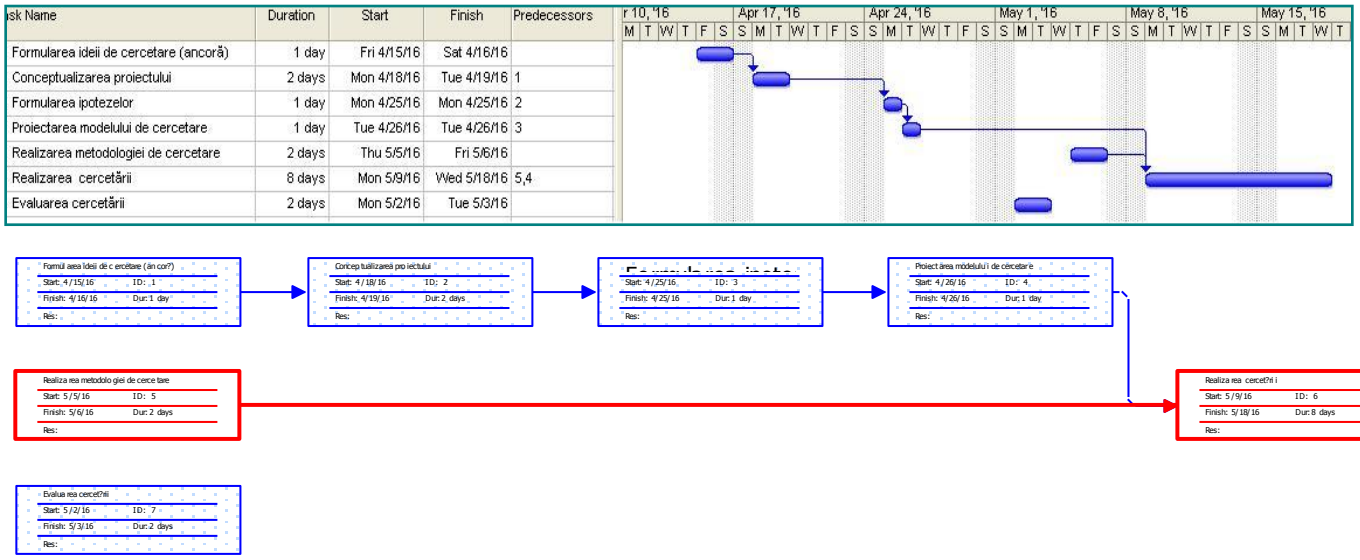
Tabel 1. Tabel de activităţi(Sursa:prelucrarea autorului)

Nr crt	DENUMIRE ACTIVITATE	DURATA	START	TIP	CONDIŢIONĂRI
1	Formularea ideii de cercetare (ancoră)	1 zi	Săptămâna 1	secvenţial	
2	Conceptualizarea proiectului	2 zile	Săptămâna 1	paralel	1
3	Formularea ipotezelor	1 zi	Săptămâna 2	secvenţial	2
4	Proiectarea modelului de cercetare	1 zi	Săptămâna 3	secvenţial	3
5	Realizarea metodologiei de cercetare	7 zile	Săptămâna 4	secvenţial	
6	Realizarea cercetării	8 zile	Săptămâna 5	secvenţial	4,5
7	Evaluarea cercetării	2 zile	Săptămâna 7	secvenţial	

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

După crearea unui tabel de activităţi, datele pot fi exprimate şi grafic, prin aşa numita diagramă Gant, modalitate de reprezentare grafică realizată cu MS Project 2007.

Figura 2. Reprezentare grafică a planificării activităţilor(Sursa: prelucrarea autorului, pe baza datelor din tabelul nr.1)



sk Name	Duration	Start	Finish	Predecessors
Formularea ideii de cercetare (ancoră)	1 day	Fri 4/15/16	Sat 4/16/16	
Conceptualizarea proiectului	2 days	Mon 4/18/16	Tue 4/19/16	1
Formularea ipotezelor	1 day	Mon 4/25/16	Mon 4/25/16	2
Proiectarea modelului de cercetare	1 day	Tue 4/26/16	Tue 4/26/16	3
Realizarea metodologiei de cercetare	2 days	Thu 5/5/16	Fri 5/6/16	
Realizarea cercetării	8 days	Mon 5/9/16	Wed 5/18/16	5,4
Evaluarea cercetării	2 days	Mon 5/2/16	Tue 5/3/16	

r 10, '16
Apr 17, '16
Apr 24, '16
May 1, '16
May 8, '16
May 15, '16
M T W T F S S M T W T F S S M T W T F S S M T W T F S S M T W T F S S M T W T
Start: 4/15/16 ID: 1 Finish: 4/16/16 Dur: 1 day
Start: 4/18/16 ID: 2 Finish: 4/19/16 Dur: 2 days
Start: 4/25/16 ID: 3 Finish: 4/25/16 Dur: 1 day
Start: 4/26/16 ID: 4 Finish: 4/26/16 Dur: 1 day
Start: 5/5/16 ID: 5 Finish: 5/6/16 Dur: 2 days
Start: 5/9/16 ID: 6 Finish: 5/18/16 Dur: 8 days
Start: 5/2/16 ID: 7 Finish: 5/3/16 Dur: 2 days

B.Faza de proiectare

Prima etapă, ***alegerea surselor de informaţii***, a fost realizată, în sensul că ancheta electronică s-a desfăşurat, în cazul de faţă, pe grupuri de discuţii legate de cultura anime.

Între acţiunile desfăşurate în această etapă, reţinem ***definirea conceptuală şi operaţională a variabilelor*** cercetării, alegerea ***scalelor*** utilizate, identificarea ***metodei de culegere a informaţiilor*** şi a ***instrumentului*** corespunzător. Menţionăm câteva dintre variabilele cercetării.

Pentru măsurarea fenomenului anime, am apelat, **în principal**, la ***metoda noncomparativă a scalei diferenţialei semantice***. Este vorba despre măsurarea unor variabile precum: *informaţia subiectului vizavi de cultura anime*, *frecvenţa utilizării* respectiv, *frecvenţa şi scopul achiziţionării produselor derivate ale acestei culturi*.

Tabel 2. Variabilele cercetării(Sursa: prelucrarea autorului)

TIPUL DE VARIABILE	EXEMPLE DE VARIABILE
Variabile de bază	◆ **Gradul de apropiere faţă de fenomenul anime(percepţia):** ▪ cunoaşterea vizavi de cultura anime ▪ aprecierea vizavi de acest tip de cultură şi produsele derivate(adjectivele acordate produselor anime) ◆ **Relaţia între consumatorul de entertainment mass-media şi cultura anime(personalitatea/învăţarea)** ▪ participarea la manifestări de gen(având legătură cu cultura anime) ▪ obiceiuri legate de utilizarea media ◆ **Preferinţa vizavi de aceste produse(motivaţia şi atitudinea)** ▪ frecvenţa utilizării unor produse derivate anime ▪ frecvenţa şi scopul achiziţionării unor astfel de produse ▪ cele mai solicitate produse derivate ale culturii anime

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

	▪ opţiunea deschiderii de spaţii comerciale specializate
Variabile descriptive	◆ **Vărsta** ◆ **Ocupaţia** ◆ **Aria geografică de proveniență-domiciliu**

Scala lui Stapel este o altă variantă, similară *diferenţialei semantice*, cu zece niveluri, cinci cu semnul plus, cinci cu minus, între care se inserează atributul respectiv, fără prezentarea celor doi poli. Ambele scale conduc la informaţii specifice scalelor de tip interval[1]. Validitatea scalelor selectate este probată în sensul *Face Validity*(măsurarea pare să măsoare ceea ce s-a presupus că trebuie), dar şi *Content Validity*, cu alte cuvinte, itemurile chestionarului considerăm că sunt reprezentative pentru contextul fenomenului anime investigat.

Metoda de cercetare directă utilizată, **sondajul**, constituite modalitatea de culegere a informaţiilor necesare, iar **instrumentul corespunzător**, **chestionarul**, a fost elaborat acordând o atenţie deosebită tipului şi ordinii întrebărilor adresate.

C. Faza de realizare a cercetării

Prima etapă, recoltarea informaţiilor, s-a derulat în conformitate cu programul de desfăşurare a cercetării, deci singura activitate pe care o menţionăm este postarea chestionarului şi supervizarea acestuia, pe o perioadă de o săptămână, timp în care link-ul a fost postat pe mai multe grupuri de discuţii de pe Facebook, referitoare la anime din România. Metoda în sine, deşi nouă, câştigă interesul specialiştilor şi nespecialiştilor. Este, în esenţă, o metodă de culegere a datelor primare, pe baza unui chestionar administrat pe Web, unui eşantion de respondenţi.

Sondajul realizat în acest scop este de tip ***online adhoc***, iar modalitatea de distribuţie a fost ***varianta distribuţiei de pe un site web***, distribuţie facilitată de existenţa unor interfeţe bazate pe Web. În acest caz, succesiunea acţiunilor pe care le-am parcursa fost următoarea:

- Formularea întrebărilor
- Alegerea formatelor pentru variantelor de răspuns la întrebări(închise)
- Plasarea titlului în antet şi personalizarea design-ului.

După finalizarea chestionarului, s-a obţinut un URL, atribuit special sondajului respectiv. Pe parcursul perioadei, dar în principal, la finalizarea sondajului online, s-a realizat conectarea la pagina Web(protejată cu parolă) pentru a urmări ritmul şi numărul respondenţilor.

Ne aflăm în contextul ***eşantionării simple aleatoare***, care asigură, în acest caz, gradul admis de reprezentativitate al datelor.

Paşii pe care i-am urmat în stabilirea eşantionului reprezentativ, sunt, în principal, după cum urmează:

- Sintetizând, cu privire la **colectivitatea cercetată**:
  - ✓ Colectivitatea cercetată: utilizatorii internet interesaţi de anime
  - ✓ Unitatea de observare: orice utilizator care accesează pagina de facebook a autorului sau paginile grupurilor de discuţii legate de anime şi entertaiment**.**
- **Cadrul de eşantionare** sau ***baza de sondaj*** este o reprezentare corectă şi completă a populaţiei ţintă, respectiv fanii anime din România.
- În alegerea **metodei de eşantionare**, am aplicat ***eşantionarea probabilistă***(p=probabilitatea de selecţie, p≠0), ***fără revenire***, în sensul că fiecare respondent a completat chestionarul şi a ieşit ulterior din cadrul de eşantionare, fără a mai putea reveni asupra răspunsurilor. Acest lucru s-a datorat, în principal, modului de funcţionare a aplicaţiei electronice utilizate.

[1] Cătoiu(2009), p. 160

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În cazul studiului realizat, menţionăm că grupurile de discuţii de pe Facebook, legate de mass-media entertainment şi animaţie existau deja, formate în concordanţă cu domeniul investigat, iar constituirea eşantionului s-a realizat într-un interval de timp relativ scurt şi cu costuriminime.

În principiu, toate unităţile colectivităţii investigate au beneficiat de aceeaşi şansă de a fi selectate şi incluse în componenţa eşantionului cercetării.

Mărimea eşantionului, adică numărul de elemente supuse anchetei electronice, s-a realizat în mod autonom, determinat de anumiţi factori, dintre care selectăm:

- Atingerea nivelului de confidenţă(la finalul celor 8 zile, site-ul a fost închis pentru respondenţi, nemaifiind accesat în ultimele 24 de ore). Acesta reprezintă probabilitatea ca intervalul de încredere((x-ε, x+ε), unde x este valoarea obţinută, iar ε este eroarea admisă), să fie similar valorii medii reale.
- Înregistrarea unei abateri standard suficient de mare, proporţională cu gradul de confidenţă. Abaterea standard reprezintă gradul de variaţie la nivelul elementelor componente ale populaţiei.

Deoarece pentru fenomenul investigat, am considerat dificilă aprecirea lui "p", s-a admis maximizarea produsului "p*q", astfel încât să se asigure includerea în eşantion a numărului maxim de componente ale colectivităţii investigate, caracterizate de fiecare dintre atributele menţionate. Parantezele pătrate „[]" semnifică funcţia „parte întreagă" a numărului aflat între paranteze.

$$n = \left[\frac{t^2 * p * q}{e^2} \right] = [422{,}10] = 422$$

pentrumarja de eroare $e = 0{,}0477$ **(**$e^2 \approx 0{,}00227529$ **),** şi ponderile neprocentuale p=q=0,5(q=1-p) corespunzătoare produsului maxim(ponderile neprocentuale ale componentelor eşantionului care *sunt*, respectiv *nu sunt*, caracterizate de un anumit atribut), cu coeficientul t=1,96, asociat probabilităţii de garantare a rezultatelor cercetării de 95%(garantare a nivelului 0,05 de încredere).

Experienţa acumulată de specialişti în domeniu a condus la un model standard de proiectare a unui „*chestionar ideal*"[2], care conţine etapele general indicate de parcurgere.

După etapa specificării obiectivelor cercetării şi stabilirea metodei de culegere a datelor, **elaborarea întrebărilor** este prezentă indiferent de tipul de chestionar ales. Întrebările se caracterizează prin **conţinut**(legat de obiectivele urmărite), **tip**(aici, preponderent închise), **ordine**(am demarat cu întrebări vizând *familiaritatea respondenţilor* cu anime-ul, am continuat cu cele vizând *modalitatea de percepţie, nevoia de achiziţionare şi utilizare* a produselor anime, finalizând cu *descrierea segmentului de respondenţi*, din punct de vedere al vârstei, genului biologic), **precodificare** (întrebările care folosesc scale numerice pentru reprezentarea variantelor de răspuns nu au nevoie de precodificare).

Prezentăm în continuare **câte două întrebări** de fiecare secţiune a chestionarului prezentat şi răspunsurile posibile la întrebări.

[2] Cătoiu(2009), p. 329(„Etapele proiectării chestionarului...")

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

CHESTIONAR

S1

1) Cât de familiar vă este faptul că anime-ul reprezintă un stil de animaţie? Răspunsuri posibile: extrem de familiar, foarte familiar, moderat familiar, nu cunosc animeul.
2) Bifaţi adjectivele pe care le considerati asociate cu anime-ul. Răspunsuri posibile: surprinzator, interesant, dramatic, colorat, artistic, superior, inferior, special, deosebit, slab, minunat, inteligent, educativ, cultural

S2

3) Cât de des vizionaţi anime-uri subtitrate de către grupurile de fansubbing din România? Răspunsuri posibile: tot timpul, destul de des, uneori, deloc.
4) De obicei vizionaţi anime-uri subtitrate în limba română sau engleză? Răspunsuri posibile: limba română, limba engleză.

S3

5) Aţi cumpărat vreodată produse având o legătură cu anime-ul(manga, postere, figurine, cărţi de joc, păpuşi, haine şi orice alte produse care poartă marca, logo-ul sau un alt semn distinctiv în legătură cu anime-ul)? Răspunsuri posibile: DA, NU.
6) În ce scop aţi cumpărat marfurile menţionate în întrebarea precedentă? Răspunsuri posibile : pentru mine, pentru a face un cadou, nu am cumpărat.

- *Prima secţiune* a chestionarului are ca scop identificarea gradului de cunoaştere şi a percepţiei asupra fenomenului anime.

În prima secţiune, întrebarea „*Cât de familiar vă este faptul că anime-ul reprezintă un stil de animaţie?*” este de tip închis, multihomică, cu patru posibilităţi aşezate gradat, descrescător, ceea ce conduce la o scală de tip interval, în raport cu variabila de bază vizată, ***gradul de cunoaştere a noţiunii***, având posibilitatea unei singure alegeri. Variabila operaţională utilizată în acest scop, este *informaţia vizavi de cultura anime***.**

Itemul „*Bifaţi adjectivele pe care le consideraţi asociate cu anime-ul*” este de tip închis, multihomic, cu scalare ordinală, măsoară aceeaşi variabilă de bază, utilizând două variabile operaţionale, anume: *atitudinea faţă de acest tip de cultură*şi respectiv, *opinia vizavi de produsele ei derivate.*

- *Cea de-a doua secţiune* are ca scop studiul modalităţilor de interacţiune cu cultura anime, limba preferată a vizionării, timpul afectat acestui tip de entertainment, modalitatea de interacţiune cu acest tip de cultură.

În această secţiune se apreciază relaţia între consumator şi cultura anime cu produsele ei derivate, utilizând variabile operaţionale ca: obiceiuri legate de utilizarea media(„*Cât de des vizionaţi anime-uri subtitrate de către grupurile de fansubbing din România*?”-întrebare închisă, multihomică, cu scalare ordinală), la care mai adăugăm şi „*limba de subtitrare preferată*”, într-o întrebare tot închisă, cu două opţiuni(dihomică), deoarece nu s-a presupus că există şi respondenţi fără preferinţă de subtitrare.

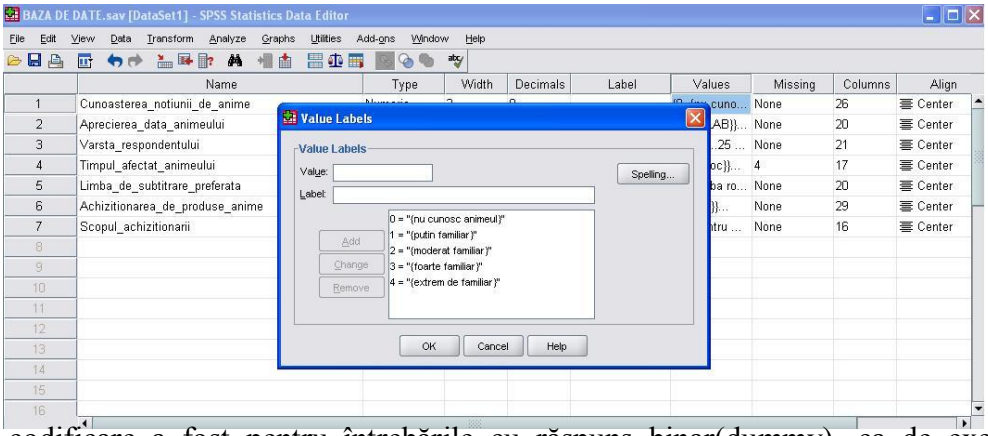
- *A treia secţiune* se referă exclusiv, la segmentul de piaţă al produselor derivate ale culturii anime şi cuprinde întrebări închise: *achiziţionarea de produse derivate*(întrebare multihomică, cu scalare de tip interval), *scopul achiziţionării*(întrebare multihomică, cu scalare ordinală). Această secţiune cuprinde şi întrebări care se referă la variabilele descriptive cum este vârsta, cu scalare nominală.

Răspunsurile primite pe baza chestionarului se grupează într-o bază de date. Răspunsurile la întrebările adresate vor fi validate și apoi codificate.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

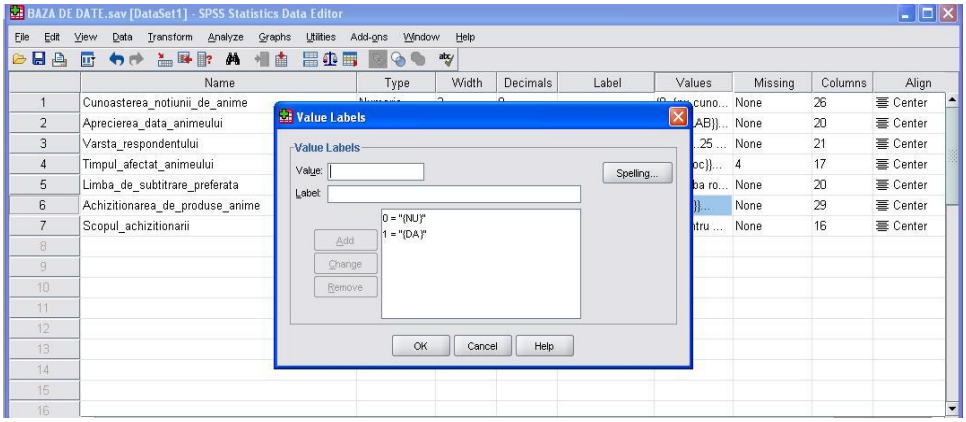
De exemplu, răspunsurile sunt codificate, în raport cu cât de *familiar cu noţiunea de anime* este respondentul, astfel: 0 – nu cunosc animeul; 1-puţin famialiar; 2– moderat familiar; 3 – foarte familiar; 4 – extrem de familiar. Specificarea și codificarea variabilelor se poate vizualiza în modul Variable View din SPSS:

Figura 3. Specificarea și codificarea variabilelor în SPSS(Sursa: prelucrarea autorului)



Un alt tip de codificare a fost pentru întrebările cu răspuns binar(dummy), ca de exemplu întrebarea bifurcată "*consideraţi animeul un stil cu caracteristici unice în contextul animaţiei*", a cărei codificare poate fi vizualizată în figura 4.

Figura 4. Specificarea și codificarea variabilelor dummy în SPSS(Sursa: prelucrarea autorului)



Metodologia de analiză a variabilelor

Fiind un chestionar bazat pe itemuri, modalitatea de măsurare este, după cum am menţionat, ***metoda diferenţialei semantice***. Metoda constă în exprimarea de către subiect, a opiniei vizavi de un stimul investigat, prin atribute aflate între doi poli opuşi, situate, de obicei, pe o scală de 5-7 niveluri(sau mai multe). O altă scală utilizată este ***scala nominală neparametrică***, în cazul itemilor cu răspunsuri de tip binar, care se exclud reciproc. Pentru o grupă semnificativă de itemi, se poate utiliza ***scala ordinală***.

Ca urmare, în analiza datelor se pot utiliza numai modalităţile, indicatorii care se referă la scalele folosite, diferenţiat, în funcţie de scală.

Indicatorii utilizaţi în analiza **tendinţei centrale** pot fi, după cum urmează:

- Grupul modal(valoarea modală)- pentru scala nominală
- Mediana–pentru scala ordinală
- Media aritmetică- pentru scala interval

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

- Media geometrică-pentru scala proporţională

Pentru **caracterizarea variaţiei şi repartiţiei variabilelor**, analiza univariată foloseşte indicatori, de asemenea diferenţiaţi în funcţie de tipul de scală:

- Distribuţia de frecvenţe şi procentele –pentru scala nominală
- Distribuţia de frecvenţe, percentilele, decilele, centilele, cuartilele–pentru scala ordinală
- Distribuţia de frecvenţe, percentilele, decilele, centilele, cuartilele, amplitudinea variaţiei, abaterea medie, varianţa şi abaterea standard- pentru scala interval şi proporţională.

Distribuţia de frecvenţe prezintă simetrie sau asimetrie (pozitivă/ negativă), dată de valoarea coeficientului Skewness, iar boltirea este dată de valoarea coeficientului Kurtosis. Boltirea sau excesul, reprezintă tendinţa rezultatelor de a se concentra în jurul mediei(distribuţie ascuţită-leptocurtică) sau de a se răspândi în jurul mediei(distribuţie turtită-platicurtică), la care se adaugă forma regulată mezocurtică, normală(gaussiană). Astfel, dincolo de tendinţa centrală, este necesar să studiem şi modul în care rezultatele „*se împrăştie*" în jurul tendinţei centrale prin calculul indicatorilor dispersiei.

Între **parametrii împrăştierii**, **abaterea standard** şi **dispersia** sunt cei mai întâlniţi în cazul datelor numerice, iar **abaterea intercuartilă** este mai des utilizată în cazul datelor măsurate prin scale ordinale, cum este şi cazul nostru. În ceea ce priveşte datele nominale, situaţia indicatorilor împrăştierii este mai puţin clară.

În vederea analizării variabilelor cuprinse în baza de date, se procedează diferit, în funcţie de scopul urmărit:

- pentru **indicatorii tendinţei centrale, de poziţie şi împrăştiere**, se poate utiliza în SPSS, comanda ***Analyze->Frequency*** şi selectăm opţiunile indicatorilor doriţi.
- pentru **analiza tabelelor de corelaţie**, propun comenzile: ***Analyze->Crosstab*** şi selectarea opţiunilor dorite.
- pentru obţinerea **graficelor statistice**, este indicată comanda ***Analyze->Frequency->Charts*** şi apoi selectarea opţiunii de grafic.

Figura 5 Aplicarea comenzilor de Statistică Descriptivă(Sursa: prelucrarea autorului)

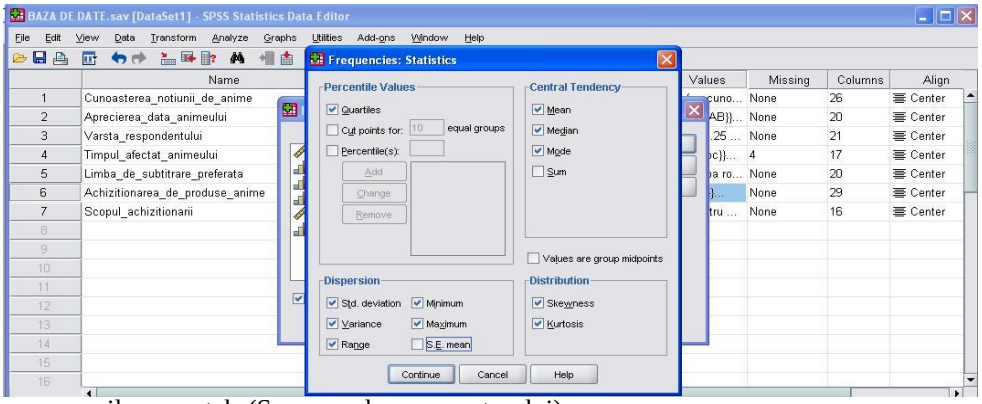


Figura 6. Aplicarea comenzilor crosstabs(Sursa: prelucrarea autorului)

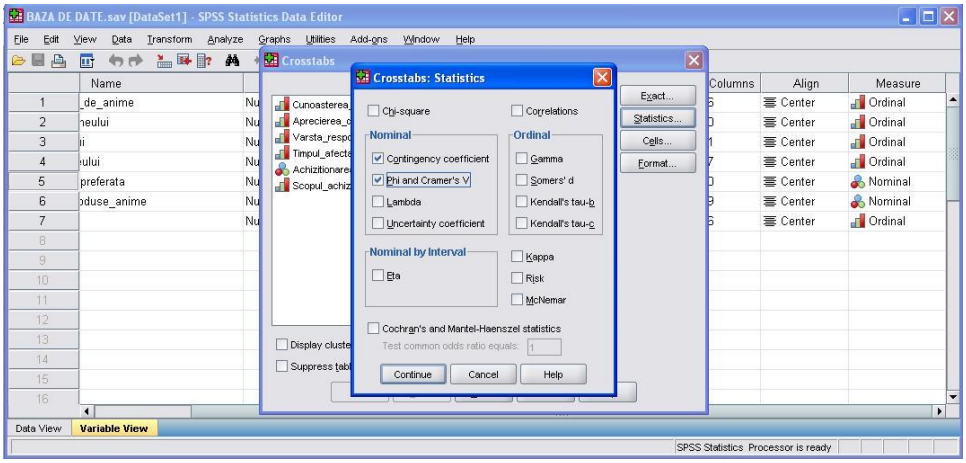
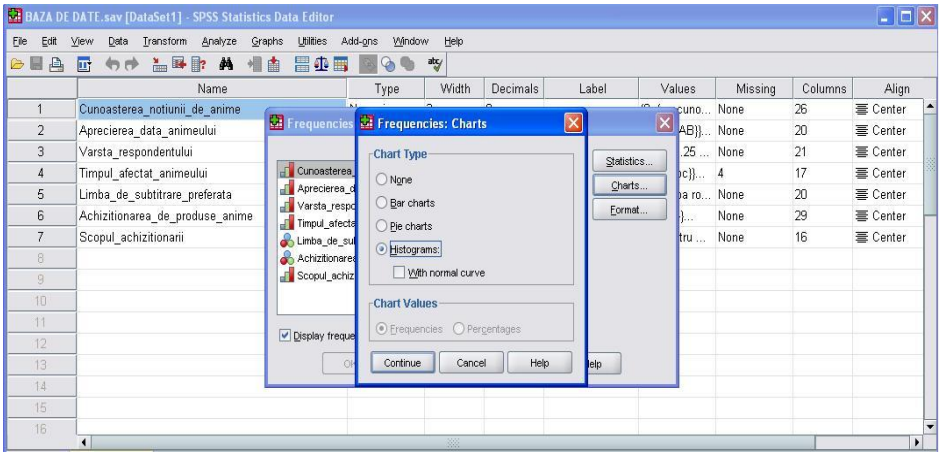


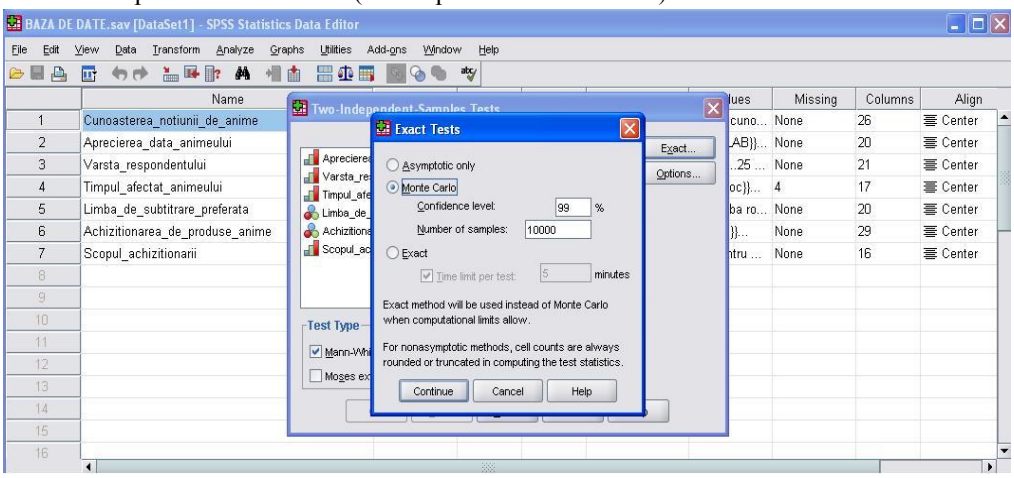
Figura 7. Aplicarea comenzilor de construire a graficelor(Sursa: prelucrarea autorului)



- **Testele neparametrice** se obţin prin aplicarea comenzii ***Analyze->Nonparametrics Tests->2 Independent Samples*** şi apoi aplicarea ***testului Mann-Whitney***.

Din cauza faptului că eşantionul este de volum redus, pentru efectuarea calculelor la testele neparametrice se poate selecta opţiunea ***Monte-Carlo***, astfel:

Figura 8. Aplicarea testelor neparametrice în SPSS(Sursa: prelucrarea autorului)


BAZA DE DATE.sav [DataSet1] - SPSS Statistics Data Editor
File Edit View Data Transform Analyze Graphs Utilities Add-ons Window Help
Name Missing Columns Align
1 Cunoasterea_notiunii_de_anime
2 Aprecierea_data_animeului
3 Varsta_respondentului
4 Timpul_afectat_animeului
5 Limba_de_subtitrare_preferata
6 Achizitionarea_de_produse_anime
7 Scopul_achizitionarii
Two-Independent-Samples Tests
Exact Tests
Asymptotic only
Monte Carlo
Confidence level: 99 %
Number of samples: 10000
Exact
Time limit per test: 5 minutes
Exact method will be used instead of Monte Carlo when computational limits allow.
For nonasymptotic methods, cell counts are always rounded or truncated in computing the test statistics.
Exact...
Options...
Test Type
Continue Cancel Help

Prezenta metodologie va fi folosită prelucrarea statistică a răspunsurilor obţinute din aplicarea chestionarului.

BIBLIOGRAPHY

1. Cazacu, Adrian, Nicolae: „Anime culture in Romania - environment to promote manga comics", *Journal of Romanian Literary Studies*, Issue no. 8/2016
2. Cazacu, Adrian, Nicolae: „Research regarding the presence of the anime culture's products on the romanian market and their impact upon the consumer behavior", *Globalization and National Identity. Studies on the Strategies of Intercultural Dialogue*, Ed. Arhipeleag XXI Press, 2016
3. Cazacu, Adrian, Nicolae: „Modelling the influences of the anime culture upon the romanian consumer behavior", *Convergent Discourses. Exploring the contexts of communication*, Ed. Arhipeleag XXI Press, 2016

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

4. Ito, M.(coord.): *Fandom unbound : otaku culture in a connected world*, Ed. Yale University Press, New Haven, 2012
5. Lamerichs, Nicolle: „The cultural dynamic of doujinshi and cosplay: Local anime fandom in Japan, USA and Europe, Participations", *Journal of Audience&Reception Studies*, Vol.10, Issue1 , Maastricht University, Netherlands, 2013
6. Cătoiu, Iacob(coord.): *Cercetări de marketing*, Ed. Uranus, Bucureşti, 2009
7. **** http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/280894
8. ** http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/158071

THE ROMANIAN BOHEMIAN LITERATURE. BUCHAREST

Lidia Claudia Fodor

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center

Abstract: Based on the Parisian model, the Romanian bohemian lifestyle shyly appears through the young writers who studied in Paris. But the bohemian actions are unsuccessful for a long time, then they become stronger thanks to Eminescu, and they strengthen thanks to the symbolists. In the end, the phenomenon can be structured in stages. Thus, the first stage lasts until the First World War, the second one matches the interwar period, and the last one lasts until after the seventies, when the places where the bohemians used to gather together are closed one by one and the intellectuals' persecution starts.
One of the main bohemian hearts is Bucharest, the city that gathers together several generations of writers, painters or other artists, who are grouped according to their occupation and maybe their celebrity. Furthermore, the pubs are increasingly diverse. During the interwar period, they used to meet at Capșa, Café de la Paix, Corso. The end of war has a strong influence on the bohemians' life. They try to recreate the former artmosphere through their more and more frequent meetings at the Athénée Palace, the Athenaeum Bar or the University's Restaurant. The well known coffeehouses at that time Albina and Nestor Turn can also be added to the list.

Keywords: literary bohemians, Bucharest, interwar bohemian lifestyle, post-war bohemian lifestyle, Albina

Păstrând ca și model boema pariziană, spaţiul românesc amestecă într-un tot unitar atât trăirile profunde, spiritul novator, reușita, entuziasmul creației şi bucuria de a trăi, cât şi ratarea, mizeria, eşecul, fronda social-politică sau superficialitatea gestului artistic specifice romantismului european francez din secolul al XIX-lea. Momentul este important mai ales prin funcţia sa constructivă, prin faptul că reuşeşte să surprindă un adevărat transfer artistic între pictură, muzică şi poezie, să înglobeze toate direcţiile noi din pictura postimpresionistă sau poezia postromantică din Europa. Astfel, comportamentul scriitorilor şi artiştilor de la Paris este bine învăţat de tinerii români plecaţi la studii (Ion Pillat, Ovid Densuşianu, E. Lovinescu, Ion Minulescu, Horia Furtună şi alţii) care reuşesc să-l infiltreze treptat în peisajul cultural bucureştean, născându-se starea de boemă. Dar nu aceasta va reprezenta adevărata boemă, deoarece aceşti artişti aveau tot confortul zilnic, aveau case, familii, amante, şi studii în Franţa. Ei erau doar scriitorii care se adunau la cafenelele Fialkowski, Kubler, Singapore sau la Imperial.

Din păcate la noi nu a existat niciodată o tradiţie a boemei, aşadar tipul boemului e destul de nou. La noi primii scriitori erau oameni cu stare materială stabilă, fiind descendenţi ai unor boieri cu proprietăţi. Din rândul paşoptiştilor se remarcă câteva nume înclinate spre aventură,

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

mai ales că o parte dintre aceştia au făcut boemă în timpul studiilor din străinătate, dar nu sunt boemi în adevăratul sens al cuvântului. Aşa sunt Anton Pann sau Nicolae Filimon. Nici dintre cei de la Junimea nu se remarcă un boem veritabil, pentru că mulţi din cei care făceau parte din acea societate aveau stare materială stabilă şi funcţii politice, ducând chiar şi în momentele de declin maxim o viaţă decentă. Abia din vremea lui Eminescu se poate vorbi despre o boemă ce se aseamănă tot mai mult cu cea europeană, astfel poetul poate fi numit în rândul boemilor români, un boem ce aminteşte de goliarzii care în secolul al XIII-lea îi ironizau pe clerici şi cântau vinul şi iubirea. Referitor la simbolişti, ei nu vor trăi atât de mult boema, cât o preaslăvesc în versuri. Pot fi amintite nume precum Macedonski, Minulescu sau Bacovia; dacă primul trăia de multe ori din împrumuturi, nu se sfia să se mândrească cu un arbore genealogic aristocratic, întreţinând un salon literar, Minulescu „îşi juca boema ca pe un rol scris anume pentru el, iar Bacovia era un boem în sensul că ironiza cupeurile cu «burgheze colorate»”[1].

Urmărind istoria boemei româneşti, se pot trasa câteva perioade ce diferenţiază substanţial fenomenul şi corespunde etapelor principale ale sale: apariţia, dezvoltarea şi declinul lui. Astfel, prima etapă durează până la Primul Război mondial, cea de-a doua se încadrează în perioada interbelică, în timp ce ultima alunecă până după anii şaptezeci, când se închid treptat locurile în care boemii se adunau şi începe prigoana intelectualilor.

Apărută ca reacţie nonconformistă la obişnuit, banalitate sau canoane şi legi extrem de dure, boema aduce în peisaj artişti caracterizaţi singuratici, afirmaţi de multe ori în cafenelele vremii. În ceea ce priveşte boema românească, referirile sunt prezente la noi încă din 1860 de către Pantazi Ghica, cel care scrie pentru prima dată o carte despre acest fenomen, **Un boem român** (Tipografia Jurnalului Naţional, Bucureşti), dar punctul maxim al ei are loc mai târziu, odată cu apariţia în literatură a curentelor moderne, în special a avangardismului.

În perioada prosperă a boemei, cea interbelică, scriitorii şi artiştii, deşi nu aveau un cartier sau o stradă exclusiv a lor, la fel ca zona Montmartre din Paris sau anumite străzi din cartierele Chelsea şi Hampstead, îşi aleg ca loc de întâlnire celebre cafenele bucureştene. Se remarcă numele lui Arthur Enăşescu, rămas în amintirea boemei printr-o romanţă, dar şi Stan Palanca. Tabloul este completat şi de cei care trăiesc doar „frânturi de boemă”, soarta nefiind mereu atât de dură. Aşa este şi Ion Barbu, despre care soţia sa mărturiseşte: „Ducea o viaţă de boem – cafeneaua literară, şederi la «Café de la Paix», «Corso», aventuri, plimbări lungi pe jos; de multe ori, neavând bani pentru tramvai, se întorcea acasă, în str. Rondă, pe jos, unde îl aştepta o cameră destul de mizeră, fără foc”[2].

Extrem de interesantă este perioada postbelică. Încheierea războiului şi atmosfera ostilă creaţiei adună cu greu spiritele boeme, care reuşesc să reziste în faţa comunismului şi chiar să aducă o uşoară mângâiere celor încercaţi de regimul comunist ce încerca să controleze manifestările lor din cadrul restaurantelor uniunilor de scriitori şi artişti. Este vorba despre o boemă tolerată dar bine controlată prin care autorităţile puteau să cunoască tot ceea ce se întâmplă pe plan politic sau ideatic în mintea fiecărei persoane de acolo. Atrăgând persoane cu diferite statute sociale, boema devine tot mai puternică şi, deşi suferă intens din cauza sărăciei care se accentuează, reuşeşte să supravieţuiască. Boema se resimte o perioadă, pentru ca începând cu anii '60 să-şi facă tot mai mult simţită prezenţa prin numele lui Leonid Dimov, Nichita Stănescu, Florin Pucă, Theodor Pâcă, George Mărgărit, George Astaloş, şi mulţi alţii.

Următoarele două decenii, '70 şi '80, surprind boemii adunaţi la Restaurantul Uniunii Scriitorilor unde se întâlneau Tudor George, Virgil Mazilescu, Octavia Stoica, Mircea Popa şi nu numai,

[1] Emil Manu, **Dimitrie Stelaru**, Ed. Profile Publishing, Bucureşti, 2003, p. 8
[2] Gerda Barbilian, **Ion Barbu. Amintiri**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 74

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

„toţi făcând boemă, fiecare în felul lui, fie refuzând să lucreze într-o întreprindere oarecare, ca orice om obişnuit, fie căutând întrunirile bahice ca pretext pentru îndelungi şi niciodată liniştite discuţii literare”[3]. Şi ce era atunci boema dacă nu un mod de a nu se supune ideologiei vremurilor, de a evada și de a comunica într-o formă personală.

Schimbările nu întârzie să apară, iar căderea comunismului nu trece fără urmări nici în tabăra boemilor. Privind astfel lucrurile, nu rămâne decât o singură întrebare: mai există boemă după instaurarea democraţiei? Iată două dintre răspunsurile ce vin din partea a doi reprezentanţi ai scriitorilor de după '90. Unul dintre aceştia, Ioan Buduca, vorbeşte despre mai multe tipuri de boemă, astfel că în revista Luceafărul[4] el vorbeşte despre: boema pre-modernă, boema modernă, boema din comunism, boema post-comunistă, boema viitorului imediat, boema lui Tudor Ţopa, boema lui Florin Iaru, boema lui Ioan T. Morar, boema altora, boema din provincie şi boema ideală, în total, unsprezece tipuri. Spre deosebire de Buduca, Dan-Silviu Boerescu declară: „Boemă '90? Păi, noi n-avem nici măcar un Drăgănoiu. Generaţia '90 nu s-a învrednicit cu o veritabilă boemă, deşi membrii ei au frecventat cu toţii instituţiile de specialitate. Dacă înainte vreme ea ne umplea satisfăcător golurile existenţei…, în ziua de azi, când vine Anul Nou, şi-ţi trebuie cel puţin milionul ca să mulţumeşti pe toată lumea, boema a devenit un lux. Şi pe articolele de lux, în plină eră a supremei fiscalităţi, ştim şi noi ce accize se pun…”[5].

Cert este că, trăind sentimentul libertăţii şi încrederii în posibilitatea împlinirii viselor, se încearcă o reconstituire a cercurilor boeme care să confirme şi să susţină talentele tinere din orice domeniu al artei, mai ales că mulţi păstrează încă gustul discuţiilor prelungite. Dar imaginea boemei rămâne mereu surprinzătoare, constituind pe plan social o experienţă dură ce se manifestă cu ostilitate în faţa tradiţiilor şi cu simpatie faţă de mişcările de avangardă.

Unul dintre centrele principale ale boemei românești este Bucureștiul. Asemeni unui magnet, orașul atrăgea tot mai mulţi intelectuali, astfel că publicaţiile provincialilor erau repede mediatizate în capitală, cel mai eficient mijloc rămânând radioul. În acelaşi timp, lumea scriitorilor este într-o continuă efervescenţă, la fel ca şi spaţiile lor de întâlnire, câteva dintre acestea fiind cafeurile Wilson, Elita şi Elysée. Începând cu anul 1948 puterea boemei scade, odată cu devastarea comunistă. Din lumea de atunci au rămas doar amintirile şi evocările pentru că în locul vechilor terase şi cafenele au apărut, în cel mai bun caz, altele care nu mai poartă amprenta vremurilor.

În jurul anilor '55 - '60 Bucureştiul aduna mai multe generaţii de scriitori, pictori, sau alţi artişti, grupaţi în funcţie de calitatea şi poate celebritatea lor. Momentul aduna nume sonore, precum scriitorii Radu Albala, Taşcu Gheorghiu, Horia Lovinescu, Tudor George, Leonid Dimov, Teodor Pâcă, pictorii si graficienii Ionel Florescu, Tiberiu Nicorescu, Constantin Piliuta, Benedict Gănescu, Mihu Vulcănescu, sculptorii Gh. Apostu, Valentina Boştina, dramaturgul George Astaloş, prozatorul Nicolae Velea, actorii Dorin Dron, Ion Nino Anghel, Ludovic Antal, C. Rautchi, Stefan Mihăilescu-Brăila, gazetarul Igor Grinevici. Lista poate continua cu Fănuş Neagu, Nichita Stănescu , Mircea Albulescu sau Amza Pelea.

Astfel, cei mai temperaţi se adunau în restaurante şi cafenele respectabile, precum Capşa, Atheneu, Lido sau Ambasador, în timp ce aspiranţii literelor puteau fi văzuţi în localurile mai mici şi mai intime: Katanga, Grădinița, Podgoria, barul de la subsolul restaurantului Lido poreclit "Abatajul", restaurantele Cireşica, Bufetul. La bufetul Jerca şi Peştera din Piața Rosetti puteau fi deseori întâlniţi vechii boemi, cei care şi-au pierdut orice speranţă de recunoaştere. Nu trebuie

[3] Florentin Popescu, **O istorie anecdotică a literaturii române**, vol. I, Editura Saeculum I.O., Editura Vestala, Bucureşti, 1999, pp. 71-72

[4] Ioan Buduca, în *Luceafărul*, nr. 30, 28 decembrie 1994

[5] Dan-Silviu Boerescu, în *Luceafărul*, nr. 30, 28 decembrie 1994

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

omis nici restaurantul Boema de pe strada C. A. Rosetti, un loc învăluit în liniște deplină, cu muşterii puţini care vorbeau în şoaptă, perfect pentru cei care voiau să-şi tragă sufletul sau să-şi pună ordine în gânduri.

După 1960 se poate observa o încercare a scriitorilor şi artiştilor de a reface atmosfera de odinioară a cafenelelor, însă un spaţiu cu adevărat literar nu a mai existat niciodată. Nume precum Athénée Palace, Bufetul Ateneului sau Restaurantul Universităţii adună deseori la câte-un coniac sau vodcă scriitorii şi artiştii vremii: Eugen Jebeleanu, Nicolae Tăutu, Nichita Stănescu, Daniel Turcea, Virgil Mazilescu, Theodor Pâcă, Florin Pucă, Tudor George, Nicolae Velea, Pituţ, prozatorul Octavian Stoica, arhitectul Ion Crasovski (Craşa), dar şi alţii. Din rândul localurilor frecventate de lumea bună se număra şi restaurantul Dunărea, de lângă Universitate, un loc aerisit şi luminat, cu mese acoperite pregătite parcă să-şi primească vechii prieteni.

Dintre localurile anilor "1965-1975 se impune Restaurantul Casei Scriitorilor de la Casa Monteoru, care devine gazda cenaclurilor Uniunii Scriitorilor, prezidate de Eugen Barbu şi mai târziu Fănuş Neagu, a debuturilor literare în reviste sau volume sau a întâlnirilor restrânse diverse la care participau artişti şi oameni de litere. Lista localurilor cu caracter de cafenea poate fi completată cu două nume de pe actualul bulevard Magheru, Podgoria şi Katanga. Ca şi în cazul cafenelelor de altădată şi aici circulă o anecdotică bogată, ultimele două rămânând celebre prin farsele lui Nicolae Tăutu.

Un loc aparte îl ocupă şi Cofetăria Albina de pe strada Academiei, vizavi de Institutul de Arhitectură, un spaţiu cu două intrări, una spre bar, încăpere mai mereu plină, cealaltă spre cofetăria de multe ori goală, ocupată doar de câteva perechi de îndrăgostiți, iar între ele – o uşă ce ducea spre singura toaletă din interior. Era localul cel mai iubit de studenţii de la Arhitectură, Teatru şi Filologie, unde se regăseau intelectualii vremii: Ana Blandiana, Virgil Mazilescu, Ioan Alexandru, Gheorghe Pituţ, Marin Mincu, Adrian Păunescu, Daniel Turcea, George Alboiu, Mihai Moraru, romancierul Petru Popescu, prozatorii Tudor Octavian, Corneliu Merlău, criticii Mircea Iorgulescu, Ioan Adam, Alex Ştefănescu, Laurenţiu Ulici Aureliu Goci etc. O prezenţă aparte era şi Birlic şi pe care toţi îl aşteptau cu sufletul la gură numai pentru câteva momente în care îl auzeau vorbind.

La fel ca şi la Capşa şi aici se dezbătea orice publicaţie, nefiind uitate nici săptămânalele *România literară, Luceafărul* sau *Secolul XX*. În atenţia albiniştilor erau şi evenimentele culturale ale vremii, precum şi creaţiile tinerilor poeţi care erau atent analizate în aşa numitele „cenacluri" despre care Theodor Ene vorbeşte. Apoi, precizează autorul[6], „întâlnirile s-au mutat aproape numai la mine acasă, mai ales după ce rămăsesem singur. Aici s-a ivit posibilitatea ca toţi să-mi poată examina, în voie, desenele, să le comenteze, să le compare şi să facă pronosticuri [...]. De la desenele mele, discuţia aluneca, firesc spre unul sau altul dintre curentele artistice ale începutului de secol". Cu timpul discuţiile trec în sfera literară, mai întâi cu recenzii ale unor cărţi, apoi cu creaţii proprii, iar criticile deveneau tot mai intense, provocând şi mai mult imaginaţia celor de faţă, mai ales în faţa unui „martor tăcut, întotdeauna prezent: sticla cu vodcă. Avea rolul de intermediar şi de argument în toiul unei discuţii în care rămâneai fără replică".

Cu timpul Albina prinde rădăcini, iar cei care o frecventau devin tot mai fideli, mai ales că pentru ei „nu era un bar, era o insulă în mijlocul unei mări agitate unde puteai veni oricând şi te simţeai ca acasă. Găseai întotdeauna un loc mai retras, câţiva prieteni, intervenţia discretă şi înţelegătoare a celor doi barmani şi, de multe ori, un ajutor, cât de mic, fie şi cu o singură vorbă. Găseai susţinere morală"[7]. În plus, Albina reprezenta locul perfect pentru cei veşnic singuri sau

[6] Theodor Ene, **Albiniştii. Boema anilor ´60**, Editura CD Press, Bucureşti, 2010, p. 38-39
[7] Theodor Ene, **Albiniştii. Boema anilor ´60**, Editura CD Press, Bucureşti, 2010, p. 23

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

pentru cei neîmpliniţi, oferindu-le de multe ori liniştea de care aveau atâta nevoie. De multe ori, după lăsarea serii chipuri tăcute şi retrase dădeau târcoale meselor pline, aşteptând în tăcere cu privirile pierdute să-şi ocupe locul atât de râvnit.

În această perioadă sunt frecventate de scriitori şi artişti Cofetăria Nestor, celebră prin prăjiturile sale, dar şi prin cafeaua la filtru sau ness; clădirea este distrusă la cutremurul din 1977, locul său fiind luat de Hotelul Bucureşti, Cina, însă acestea nu aveau caracter cu adevărat literar. Se impun însă alte două localuri, Podgoria de pe bulevardul Magheru şi Katanga (la intersecţia străzilor Boteanu şi Magheru) în care se adunau scriitorii, criticii literari şi ziariştii din Bucureşti.

După 1970 punctul de atracţie devine Cofetăria Turn (la parterul blocului cu acelaşi nume), unde puteau fi văzuţi Petre Ţuţea, regizorul Jean Georgescu, actorul Dorin Dron, pictorul Nicolae Georgescu, dar şi alţi ziarişti şi reporteri. Treptat şi acest local îşi schimbă profilul, dispare cafeaua filtru accesibilă clientelei intelectuale şi se transformă într-un spaţiu luxos la care nu putea accede decât cei cu o stare materială foarte bună, atenţia lor mutându-se spre Carul cu bere. Mai pot fi amintite şi alte locuri cu lume mai mult sau mai puţin aleasă. Printre acestea se numără Zori de zi, situat vizavi de Universitate, pe bulevardul Bălcescu, „o ciudăţenie cuibărită exact în inima oraşului [...], o sală joasă şi întunecoasă, ceva mai mult decât jegoasă, cu mese înghesuite prin care mişuna o faună greu de imaginat, de la cerşetori şi mahalagii îmbrăcaţi în pulovere pestriţe, aspre şi tocite, femei dezabuzate şi puşti fără căpătâi, până la bărbaţi în costum la două rânduri, singuri sau însoţiţi de femei elegante. Nu exista nicio legătură între aceste personaje. Se ignorau reciproc şi treceau unii pe lângă alţii fără măcar să se atingă”[8]. Urmează restaurantul numit Bufetul Gării, în regim non-stop, ca urmare locurile de la mese şi din jurul lor vor fi mereu ocupate de o gamă extrem de variată de clienţi, mereu pregătiţi a-şi relata propria biografie. Dar, la fel ca şi cofetăria Nestor, o bună parte din localurile amintite au fost distruse la cutremurul din 1977, rămânând în trecutul tot mai depărtat.

Începând cu anii ´80 locurile de întâlnire la cafea nu mai există pentru intelectuali, aceştia regrupându-se totuşi la Restaurantul Uniunii Scriitorilor. Printre aceştia se numără Tudor George, Gheorghe Pituţ, Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu, Nichita Stănescu, pictorul Mihai Bandac, Fănuş Neagu, Nicolae Velea, Alexandru Piru, Ion Băieşu, Vasile Nicolescu, Ion Lăncrănjan sau romancierul Paul Anghel. Practic, ei ajung „supravieţuitori la nişă. Scorbura, bârlogul, văgăuna. Reveriile de vizuină. Fiecare învelit în propriile fantasme, rumegându-şi letargic frustrările, reuşitele, resentimentele, elanurile narcisiace şi adrenalina înţepăcioasă”[9].

Boema literar-artistică a anilor '90 se descoperă timid în câteva din localurile oraşului, astfel că „scriitorii din Bucureşti (din categoria celor care nu-şi refuză micile plăceri ale vieţii) dădeau prea des impresia că se întâlnesc cu unicul scop de a se păsărici (de la «păsărică») unii pe alţii”[10]. Se poate observa că adevăraţii artişti sunt din ce în ce mai greu de găsit, locul acestora fiind luat de o pătură socială diferită, un soi de burghezie care apelează tot mai mult la elementele de jargon.

Acum de vechea boemă amintesc, într-un fel, vioara, naiul şi muzicuţa celor care, la colţ de stradă, încearcă să-şi câştige existenţa împovărată de măşti pline de tristeţe. Dar cutia pentru mărunţiş de lângă ei trădează scopul prezenţei lor acolo, ştergând astfel orice amintire a boemiei de altădată.

Şi totuşi, mai există boemă? Generaţia mileniului trei păstrează ceva din gustul boemilor de altădată? Se poate însă ca pofta de cultură să nu fi dispărut cu totul şi poate chiar să crească,

[8] Theodor Ene, **Albiniştii. Boema anilor ´60**, Editura CD Press, Bucureşti, 2010, p. 41
[9] Dan C. Mihăilescu, **Şi aşa mai departe? Viaţa literară IV**, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 7
[10] Andrei Pogorilowski, **Adio, boemă**! în*Adevărul literar şi artistic*, Anul IX, nr. 518, 16 mai 2000, p. 14

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

reuşind astfel să renască atmosfera specifică unui anumit tip de elită. Însă „boema literară de odinioară nu mai există. Dar nu-i duce nimeni dorul! Memorialiştii o înfrumuseţează în paginile lor duioase, fără să-şi dea seama că ce era frumos atunci era propria lor tinereţe, cortegiul ei de năzuinţe, de speranţe, melancolia sărăciei lor, platonica bucurie a câtorva strofe publicate într-o revistă , într-o gazetă din când în când, în aşteptarea glorie supreme”[11].

BIBLIOGRAPHY

1. Barbilian, Gerda, Ion Barbu. Amintiri, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979
2. Ene, Theodor, **Albiniştii. Boema anilor ´60**, Editura CD Press, Bucureşti, 2010
3. Manu, Emil, **Dimitrie Stelaru**, Ed. Profile Publishing, Bucureşti, 2003
4. Mihăilescu, Dan C., **Şi aşa mai departe? Viaţa literară IV**, Editura Humanitas, Bucureşti
5. Popescu, Florentin, **O istorie anecdotică a literaturii române,** vol. I, Editura Saeculum I.O., Editura Vestala, Bucureşti, 1999
6. Ioan Buduca, în *Luceafărul*, nr. 30, 28 decembrie 1994
7. Dan-Silviu Boerescu, în *Luceafărul*, nr. 30, 28 decembrie 1994
8. Andrei Pogorilowski, **Adio, boemă!** în *Adevărul literar şi artistic*, Anul IX, nr. 518, 16 mai 2000
9. Ioan Groşan, **Boema ca necesitate înţeleasă**, în *Viaţa românească*, nr. 6-7, iunie-iulie 2005

[11] Victor Eftimiu, **Portrete şi amintiri** (Cuvânt înainte, Editura, pagina) Din V.Eftimiu, Opere 17,p. 7

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ADDRESSING THE SACRED THROUGH ROMANIAN LITERATURE

Andrada Mare

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The word is the fundamental way of dialog between God and man. The Christian meaning of the word is positive: to build and to elevate. How can Christians acknowledge the various worldviews of literary authors while thinking further into what these influential texts mean for the Christian reader?Definitions of the sacred extend from the narrow to the broad, from referring exclusively to a deity or religious ceremony to describing that mystery which is at the core of existence and has the power to transform our understanding of life. It is both a technical term used in the scholarly study of religion and a popular term used to describe something that is worthy of respect. We can explore our own sense of the sacred through poem artwork. Through the act of interpretation we become co-creators, though what we perceive as the sacred may be far from that which inspired the original artist. The sacred enables us to move beyond a utilitarian understanding of the world and infuses our everyday life with mystery. The conjunction of 'poetry' and 'the sacred' produces an ambiguity. Are we to talk of the sacred as a theme of some poetry or even as marking poetry as such? Or are we to talk of the sacred as what poetry draws from and perhaps does not always render as a theme? In this paper I discuss this ambiguity, paying particular attention to the question of prayer in poetry.

Keywords: Divinity, Christian laws, biblical sense, poetic creativity

Oamenii zilelor noastre privesc societatea materială, palpabilă ca fiind unica generatoare de adevăr, de real ; credem doar ceea ce vedem. În schimb, realitatea stă ascunsă în sacru, iar planul ireal este chiar profanul. Sacralizarea lumii şi ieşirea acesteia de sub tutela divină poate fi dovedită prin poezie. Acest aspect constituie şi unul dintre obiectivele lucrării prezente. Pentru o mai bună înţelegere a tematicii literaturii române contemporane şi a spiritului religios, este necesară întoarcerea la baza sistemului religios, iar aceasta se face prin asamblarea interpretărilor care s-au dat sacrului de-a lungul timpului. Opoziţia între sacru şi profan este privită ca opoziţia între real şi ireal. Dorinţa de a trăi în sacru înseamnă de fapt dorinţa de a trăi într-o lume reală şi eficientă şi nu într-o iluzie. Există puţine studii teoretice care să abordeze specificul poeziei religioase româneşti şi care să propună un metalimbaj, un model de interpretare, o teorie bazată pe raportarea textului la sursa biblică evidenţiind dialogul fertil cu textul în sine până la contextualizarea care îl determnă şi îl relevă. În cadrul acestui text se urmăreşte realizarea unei analize asupra abordărilor anterioare oferite sacrului. Originea orientării sacrului trebuie căutată în contextul descoperirii popoarelor primitive, iar religia trebuie studiată pornind nu de la societate, ci de la omul religios.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

1. Definirea şi abordările sacrului

Studiul sacrului ce ţine de domeniul religios a debutat odată cu studierea antropologică şi etnologică a oamenilor primitivi, arhaici. Sacrul este un domeniu complex, fiind abordat pluri-disciplinar, iar antropologia, etnologia, sociologia, istoria religiilor, semiotica, hermeneutica, lingvistica au studiat şi abordat acest concept. „Sacrul este înainte de toate o categorie de interpretare şi de evaluare ce nu există, ca atare, decât în domeniul religios",[1] afirmă Rudolf Otto, necontestându-i complexitatea prin faptul că poartă în sine un element aparte care în unele condiţii poate rămâne inaccesibil înţelegerii conceptual, folosindu-se de multe ori cu sens figurat de „absolut moral" sau „desăvârşit de bunul".[2]

Odată cu imaginea omului căzut în păcat, perpetuarea speciei a adus şi asumarea modului în care omul îşi trăieşte propria existenţă. Studiul sacrului este esenţial pentru cunoaşterea posibilelor dimensiuni ale existenţei umane.

Ca şi concept ce ţine de domeniul religios, sacrul a deschis interesul spre studiul fenomenologic şi istoric al faptelor religioase, şi s-a dezvoltat odată cu studierea etnologică şi antropologică a populaţiilor primitive. Logica şi măreţia concepţiilor despre Lume sunt valorificate în abordările sacrului atât din punct de vederea al comportamentului, cât şi al simbolurilor şi sistemelor religioase. Fiind un vast domeniu, sacrul a fost studiat în cadrul mai multor discipline: sociologice, antropologice, etnologice, hermeneutice. O primă modalitate de definire a sacrului este aceea de a-l reprezenta în opoziţie cu profanul. Sacrul se manifestă întotdeauna ca o realitate diferită de ceea ce este natural, obişnuit. Conştientizarea sacrului devine identificabilă prin însăşi manifestarea sa ca un lucru diferit de profan. Referirea la sacru ca şi un concept definitoriu pentru domeniul religios apare în cadrul abordărilor de ordin ştiinţific. Termenul de „sacru" îşi are originea etimologică în lat. „sacrum", şi înseamnă „ceea ce nu poate fi atins fără a întina, sfânt" .[3] Sacralitatea adună împreună primitivi şi moderni, raţiune şi realitate supranaturală, timp şi spaţiu, inform, amorf şi omogen. Lumea în care trăim a fost întotdeauna încărcată de valori religioase.

Studierea sacrului începe cu studierea sociologică, antropologică şi etnologică a comportamentului religios. În cadrul tradiţiilor religioase, termenul *sacru* este privit sub aspect pozitiv şi înlocuit cu termenul *sfânt.* Pentru omul religios există două medii complementare [4] care se definesc riguros numai unul prin celălalt: mediul în care apare sentimentul de dependenţă dar care compromite fără rezervă omul, şi altul în care omul poate acţiona fără teamă, dar în care acţiunea nu-i angajează „decât persoana superficială."[5]

Ca proprietate stabilă sau efemeră, sacrul aparţine anumitor instrumente de cult, anumitor regi sau preoţi, anumitor temple sau locuri de cult în perioade specifice de timp, cum ar fi în zilele de duminică, de Crăciun sau de Anul Nou. Sacrul poate aborda spontan şi în mod miraculos lucrurile pe care le posedă, lucruri faţă de care omul nu poate avea orice fel de comportament, ci unul adecvat situaţiei transformate şi transformatoare. Opoziţia dintre sacru şi profan permite definirea unuia în raport cu celălalt prin simpla negare. Opoziţia dintre sacru şi profan este comună tuturor abordărilor, însă fiecare ştiinţă se raportează la sacru în mod diferit. Studierea sacrului începe odată cu studierea comportamentului religios la popoarele considerate

[1] Rudolf Otto, *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 11.
[2] *Ibidem.*
[3] *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 942.
[4] Roger Caillois, *Omul şi sacrul,* Editura Nemira, Bucureşti, 2006, p. 19.
[5] *Ibidem.*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

primitive, acestea fiind cercetate în moduri diferite, după abordări diferite: sociologică, antropologică, etnologică etc.

2. Abordarea sociologică şi etnologică

Sociologia şi etnologia sunt primele care au încercat studierea acestui fenomen religios. În religiile semitice arhaice, sacrul s-ar întemeia pe o natură comună zeului şi credinciosului. Unul dintre pionierii domeniului, Émile Durkheim, îşi propune să studieze fenomenul religios cu „rigurozitatea obiectivă a fenomenelor ştiinţifice" . [6] De asemenea, acesta remarcă faptul că : „Oricât de simplu ar fi sistemul pe care l-am studiat, el exprimă toate marile idei şi atitudini rituale care se află la baza chiar şi a religiilor celor mai avansate: diferenţierea în lucruri sacre şi profane, noţiunea de suflet, de spirit, de personalitate mitică, de divinitate naţională şi chiar internaţională, cultul negativ şi practicile ascetice care constituie forma sa culminantă, riturile de jertfă şi de comuniune, riturile imitative, riturile comemorative, riturile piaculare, nimic esenţial nu lipseşte. Suntem aici îndreptăţiţi să sperăm că rezultatele la care am ajuns nu sunt specifice doar totemismului, ci ne pot ajuta să înţelegem ce este religia în general" [7]definitivând realitatea superioară ca pe un organism care îl transcende pe individ. Faptele sociale exercită asupra individului o constrângereexternă iar sociologul trebuie să acorde întâietate faptelor religioase deoarece religia conţine o serie de elemente care dau naştere la manifestările vieţii colective, aceasta fiind generatoare de idei. Durkheim vede în religie manifestarea naturală a activităţii omeneşti; o dihotomie real-ireal, sacru-profan.

Primele care au încercat studierea ştiinţifică a fenomenului religios au fost teoriile sociologice şi etnologice căutând să explice sacrul din punct de vedere al comportamentului social. Odată cu studierea religiilor primitive, adepţii abordărilor etnologice şi sociologice au constatat că la toate aceste popoare există acelaşi element dar sub diferite denumiri: *mana* la malaezi şi polienezi, *orenda* la irochezii din America de Nord, *naual* în Mexic şi America Centrală, *manitu* la indienii Ojibwa, *Brahman* în India, *physis* şi *dynamis* în Grecia.[8] Această formă sacră, indiferent cum este ea denumită, se opune indubitabil profanului, este temută şi dorită în acelaşi timp, reprezentând o putere, o forţă asociată totemului.

Din punct de vedere sociologic, elemental central al oricărei religii este reprezentat de scaru deoarece prin acesta sunt reprezentate ritualurile sociale cu scop de a menţine anumite stări mentale în cadrul societăţii. Abordarea sociologică şi etnologică vede în societate cauza oricărui comportament religios. Societatea deţine o deosebită importanţă privind fenomenul religios din punct de vedere al modului de exprimare comportamental.

Pentru o mai bună înţelegere a religiei, se poate pleca de la faptul că cea mai elementară formă a religiei a fost descoperită în totemism, o religie a unui clan în cadrul căruia totemul reprezintă sacrul prin excelenţă. Fiecare membru al acestul clan deţine o forţă anonimă şi impersonală, numită *mana,* materia primară din care sunt concepute toate finţele religioase din epoci pe care oamenii le-au sacralizat şi adorat. Prin urmare, această plămadă oferă o forţă religioasă colectivă şi anonimă clanului. Acest zeu impersonal, *mana, r*eprezintă un principiu al sacrului. Prin studierea religiilor totemice şi ale primitivilor aborigeni ai Australiei, Durkheim descoperă bazele universal şi cu adevărat omeneşti ale vieţii religioase, acordând sacrului un real interes prin reprezentarea acestuia ca un fenomen de esenţă universală. Sociologia, afirmă

[6] Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieţii religioase,* Editura Polirom, Iaşi, 1995, p. 15.
[7] *Ibidem,* p. 380.
[8] Julien Ries, *Sacrul în istoria religioasă a omenirii,* Editura Polirom, 2000, pp. 12-17.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Durkheim [9] „pune alte probleme decât istoria sau etnografia. Ea nu caută să studieze forme perimate de civilizaţie doar spre a le cunoaşte şi reconstitui ci, ca orice ştiinţă exactă, are ca obiect explicarea realităţii actuale, apropiată nouă, capabilă deci să ne influenţeze ideile şi faptele: realitatea aceasta este omul, mai exact omul zilelor noastre, şi nimic altceva nu ne-ar putea preocupa într-o măsură mai mare.“ Aceste religii arhaice dezvăluie natura religioasă a omului, evidenţiind un aspect esenţial şi permanent al omenirii. Simbol al clanului, totemul este sacru deoarece reuneşte şi concretizează sentimentele colectivităţii.

Încă înainte de ca ştiinţa religiilor să se definitiveze punându-şi la punct metodologia, oamenii şi-au făcut o ideea despre care este rolul acesteia şi ce semnifică, deoarece necesităţile existenţei ne determină să oferim o reprezentare lucrurilor în mijlocul cărora trăim. Fără a urma o metodă organizată, ideea despre ce ne înconjoară s-a făcut haotic, după hazard şi întâmplări, oferind totuşi o realitate obiectivă.

Prin urmare, la originea sacrului se află societatea, iar reprezentările religioase sunt reprezentări collective care exprimă realităţi colective prin rituri, acestea luând naştere doar în grupurile reunite.

3. Abordarea fenomenologică

Abordarea fenomenologică pune accentul pe experienţa fenomenului religios. Raportându-se într-un mod personal la sacru, Rudolf Otto introduce subiectul prin referire la transcendent evidenţiind trăirile acestuia. Pentru a evita confundarea sacrului cu latura sa pozitivă de „absolut moral” sau „desăvârşit”, acesta preferă să se refere mai ales la termenul de „*numinos* (dacă de la *lumen* s-a putut forma *luminos,* atunci şi de la *numen* se poate forma *numinos)* şi vorbesc despre o categorie numinoasă ca despre o categorie specială a interpretării şi evaluării şi, la fel, despre o stare sufletească numinoasă ca despre una ce îşi face apariţia atunci când această categorie este întrebuinţată, adică atunci când un obiect este resimţit ca numinos.”[10]

Prin urmare, numinosul este sacrul existent în toate religiile. Acest numinos nu poate fi înţeles de oameni decât ghidându-i spre acel punct al propriului suflet de unde poate el apoi să izvorască făcându-i conştienţi de existenţa lui. El nu poate fi învăţat în sensul strict al cuvântului, el poate fi doar trezit, stârnit. Sacrul este perceput ca o putere asociată cu ceva misterios dar care raţionalizează în întregime ideea de Dumnezeu. Din punct de vedere al abordării fenomenologice, trăirea religioasă presupune parcurgerea mai multor etape: descoperirea sentimentului de creatură, sentimentul de teroare mistică, misterul şi fascinaţia misterului. Prin urmare, rolul fenomenologiei este de a înţelege experienţa trăită şi găsirea sensului experienţei religioase. Explorator al universului omului religios, prin intermediul istoriei religiilor, Otto găseşte limita superioară a aspiraţiilor religioase ale omenirii, cercetând fenomenul sacrului. Acesta afirmă că sacrul este în primul rând o categorie de interpretare şi de evaluare, care nu există ca atare decât în domeniul religios[11] fiind un principiu viu în toate religiile. Otto descrie patru modalităţi prin care omul descoperă şi percepe sacrul, adică numinosul: prima este reacţia provocată în minte de conştiinţă care produce la om un real sentiment de dependenţă; iar ce-a de-a doua este cea caracterizată de *tremendum* [12] şi nu poate fi cunoscută decât prin intensitatea emoţiei pe care o provoacă în sufletul omenesc, generând o teroare mistică a zelului în prezenţa

[9] Émile Durkheim, *op.cit.*, p. 15.
[10] Rudolf Otto, *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 12.
[11] *Ibidem*, p. 128.
[12] *Ibidem, p. 18.*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Dumnezeului viu. A treia etapă este cea de *mysterium*[13]a obiectului numinos, care este transcendent şi reprezentă conţinutul calitativ al numinosului. A patra etapă, *fascinans*[14]este subiectivă şi aducătoare de seducţie pentru om. Omul este învăluit într-o beatitudine profundă generând bunătare, milă, pietate, fidelitate, dragoste. Otto atribuie acestei etape experienţa de graţie care oferă mântuire, care ilumineză.

De asemenea, Otto[15] distinge atât omul natural care nu resimte niciun sentiment în faţa numinosului, cât şi omul este pentru spirit, sacrul devenind astfel un factor primar care stă la originea unei revelaţii interioare, dar independent de orice reflecţie mentală. Julien Ries[16] oferă o interpretare asupra distincţiei lui Otto afirmând: „din punct de vedere raţional, această categorie generează ideile de absolut, de perfecţiune, de necesitate. Din punct de vedere iraţional, adică mistic, ea exprimă sentimentele religioase care se manifestă atunci când reacţionăm în faţa diferitelor fenomene."

O astfel de teorie sublinează caracterul necruţător al sentimentului sacrului, caracter care are la bază instinctul religios al omului. Abordarea fenomenologică pune accentul pe experienţa sentimentului religios prin referire la prezenţa transcendentă a subiectului religios. Deoarece sacrul reprezintă o putere misterioasă, acesta scapă procedurii raţionalizăriilor, experienţa personală având astfel un rol esenţial, iar unicul limbaj la care religia recurge este simbolul. Intuiţia deţine importantul rol deoarece ea *duce la idei pure şi la lucruri spirituale* [17]creând sentimentul luării de contact cu realităţile superioare.

Esenţa religiei constă într-un contact dinamic cu sacrul iar fenomenologia găseşte un sens în experienţa religioasă considerând sacrul un dinamism creator pentru comportamentul omului. Esenţa religiei constă într-un contact dinamic cu sacrul.

4. Abordarea hermeneutică

Din punct de vedere al abordării hermeneutice, sacrul se lasă deschis, deoarece se manifestă printr-o hierofanie în timp şi spaţiu. Intriganta imagine a sacrului camuflat în profan, după opinia lui Eliade, ridică următoarea întrebare: Se poate ca omul areligios contemporan, care trăieşte într-o societate secularizată, să mai aibă nevoie de sacru fără să îşi dea seama de acest lucru? Ca un răspuns la această întrebare, Rudolf Otto remarcă: „una este să crezi în existenţa suprasensibilului şi alta să îl trăieşti, una este să ai ideea sacrului şi alta să îl descoperi şi să îl percepi ca pe un factor active, operant, care se manifestă prin lucrarea sa. Toate religiile, şi religia însăşi, sunt profund convinse că al doilea caz este şi el posibil. Ele afirmă nu numai că suprasensibilul este atestat de vocea interioară, de conştiinţa religioasă, de uşorul murmur al spiritului în inimă, de sentiment, de presimţire şi de aspiraţie, ci şi că el poate fi întâlnit în anumite evenimente, în anumite întâmplări, în anumite persoane, toate acestea fiind dovezi concrete ale autorevelării, ele afirmă că, alături de revelaţia lăuntrică, izvorâtă din spirit, există şi o revelaţie exterioară a divinului".[18]

[13]*Ibidem*, p. 32.
[14]*Ibidem*, p. 43.
[15] Ibidem, p. 75.
[16] Julien Riesc, *op.cit.*, p. 39.
[17]*Ibidem*, p. 101.
[18]*Ibidem*, p. 157.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Această manifestare poartă numele de hierofanie. Hierofaniile, după concepţia lui Eliade[19], se clasifică în elementare, ca de pildă „manifestarea sacrului într-un lucru oarecare, o piatră ori un copac", dar şi hierofanie supremă, „întruparea lui Dumnezeu în Isus Hristos". Hierofania, de-a lungul timpului a ridicat problema unui paradox constând în preschimbarea realităţii în supranatural. Aceasta desemnează „punctul fix", centrul care se desparte de spaţiul omogen al planului înconjurător creând un alt spaţiu, cel revelat. Prin aceasta, Mircea Eliade dezvoltă o perspectivă hermeneutică a sacrului.

Cele două moduri de a fi, sacrul şi profanul, nu reprezintă interes doar pentru istoria religiilor şi nu fac doar obiectul unor studii istorice; ci ele sunt determinate de poziţii diferite pe care le-a dobândit omul în Univers.

Rolul hermeneuticii constă în a face exegeza faptelor, în a le interpreta şi a le ordona, efectuând o analiză comparativă. Eliade insistă asupra rolului hermeneuticii deoarece studiul religiilor are menirea de a juca un însemnat rol cultural care poate schimba comportamentul uman dezvăluind semnificaţiile şi creând noi valori care îl pun pe om în contact cu lumea spirituală. Hermeneutica demonstrează că religia revelează existenţa lucrurilor sacre descifrând toate întâlnirile omului cu scarul. Pentru Eliade, studierea sacrului semnifică studierea omului religios, iar studierea omului religios înseamnă studierea sacrului deoarece acestea două trăiesc în permanenţă unul în compania celuilalt. Deoarece *homo religiosus*tinde în permanenţă să trăiască în contact cu sacrul, întreaga sa viaţă se desfăşoară utilizând simboluri care să redea miturile despre comportamentul zeilor sau eroilor civilizatori.

Hierofania este un fenomen religios care este perceput de omul religios ca fiind un concept inseparabil de experienţa omenească intervenind trei elemente: obiectul natural, realitatea invizibilă şi obiectul mediator învestit cu sacralitate [20] . În cea de-a treia categorie, hermeneutul va descoperi conţinutul revelat şi-i va lămuri mesajul, descoperindu-se faptul că un spaţiu sacru dar şi un timp sacru sunt experienţe religioasă ale omului. Structura hierofaniei este mereu aceeaşi, ea nu se schimbă deoarece sacrul se manifestă întotdeauna prin ceva diferit de el. Sacrul este accesibil omului doar în măsura în care acesta se manifestă în lume, dovedind paradoxul, şi reunind două contradictorii: obiectul sacru este în acelai timp şi sacru şi profan.

Hierofania, poarta de acces la sacru se revelează în lumea naturală devenind obiect sacru, mit sau simbol, devenind unicul mod de a accesa contextual sacru. Eliade demonstrează că şi omul religios prezintă rămăşiţe ale strămoşului religios, iar oamenii complet areligioşi sunt aproape inexistenţi. Jean –Jacques Wunenburger[21] afirma: „înţelegerea unei organizări complexe a realităţii implică, desigur, o regulă de pluralizare a componenţilor"făcând astfel posibilă parcurgerea mai multor etape ale trăirii religioase de către omul religios, adică omul total. Fără a trunchia disciplinar, sacrul determină comportamentul, structurile de gândire, logica simbolică şi întreg modul de gândire al omului religios. Sacrul poate cunoaşte o serie de metamorfoze în discursul literaturii româneşti. Dificultatea acestui fapt este datăşi de carenţa bibliografică din domeniu dar şi de absenţa unor referinţe plauzibile în ceea ce priveşte estetica sacrului.

În concluzie, căutarea sacrului reprezintă o caracteristică a omului religios care integrează în conştiinţa sa atât viaţa materială cât şi cea spirituală. Transdisciplinaritatea sacrului oferă o perspectivă nouă asupra cunoaşterii şi asupra omului.

[19] Mircea Eliade, Sacrul şi profanul, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000, p. 11.
[20] Julien Ries, *op.cit.*, p. 56.
[21] Jean- Jacques Wunenburger, *Raţiunea contradictorie,* Editura Paideia, Bucureşti, 2005, p. 77.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

BIBLIOGRAPHY

BIBLIOGRAFIA CRITICĂ

A. În volume

1. Boghici, Cezar, *Sacrul şi imaginarul românesc din secolul al XX-lea,* Prefaţă de Ovidiu Moceanu, Editura Psihomedia, Sibiu, 2010
2. Dorcescu, Eugen, *Biblice*, Editura Marineasa, Timişoara, 2003
3. Mihăilescu, Dan C, *Literatura română în postceauşism,* Vol.I, Editura Polirom, Iaşi, 2004

B. În periodice

1. Dorcescu, Eugen, *Poezia mistico-religioasă. Structură şi interpretare,* în „Reflex", nr.7-8-9, 2006, pp.38-42
2. Hancu, Aurel, *Dialog cu Acad.Nicolae Manolescu,* în „Târnava", nr.90-93 (1-4 / 2014), pp.1-2

DICȚIONARE, ENCICLOPEDII

1. *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români,* coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahaghi, Aurel Sasu, Editura Albatros, Bucureşti, 2000
2. *Dicţionar analitic de opere literare româneşti* (coord. Ion Pop), Ediţie definitivă, vol.I, II, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007
3. *Dicţionarul literaturii române,* (coord. Acad. Eugen Simion), vol.I, II, Editura Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2012
4. Kernbach, Victor, *Dicţionar de mitologie generală,* Editura Albatros, Bucureşti, 1983

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

1. Amado, Alonso, *Materie şi formă în poezie,* Editura Univers, Bucureşti, 1982
2. Caillois, *Roger, Omul şi sacrul,* Editura Nemira, Bucureşti, 2006
3. Durkheim, Émile, *Formele elementare ale vieţii religioase,* Editura Polirom, Iaşi, 1995
4. Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2000
5. James, William, *Tipurile experienţei religioase,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1998
6. Nicolescu, Basarab, *Noi, particula şi lumea,* Editura Polirom, Iaşi, 2002
7. Otto, Rudolf, *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
8. Ries, Julien, *Sacrul în istoria religioasă a omenirii,* Editura Polirom, 2000
9. Wunenburger, Jean-Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001
10. Wunenburger, Jean-Jacques, *Raţiunea Contradictorie*, Editura Paidea, Bucureşti, 2005

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

TRANSCENDING BOURGEOIS VALUES THROUGH LANGUAGE IN THE ”SONS OF ANARCHY” SERIES

Puskas Bajko Albina

PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureş

Abstract: A series unravelling the myth of masculinity, ”Sons of Anarchy” deploys a story of boys who become men, rites of passage wrapped around a powerful matriarch who assists these terrifying men in their actions. A sense of belonging to this bloody club is rendered by their distinctive language use, biker idioms signalling the club's unique mentality, founded on a strong sense of loyalty. These bikers were people who made an impact through their quick decisions, moved in to act immediately and then just went on to roam freelyon their Harley Davidsons, reminiscing through the act of retelling stories of masculine toughness. Those who failed at the test of loyalty were sentenced to be ripped of their SAMCRO tattoo, in a symbolic act of burning it off their back. Only ”The Reaper” can take away an O.G.'s ”SAMCRO ink”, meaning: only death can take away an original gangster's club tattoo.

Keywords: Bikers, ”Sons of Anarchy”, idioms, belonging

At any given time in history, in case one yearns to belong to hip trends and groups, it has been compelling that they have proper conversations, making themselves understood. Starting with gangster movies about Al Capone, up to The Sopranos, vernacular speech started its own life off the screens once audiences left the cinemas or their TV sets. The public hears colloquial speech, projects the struggle of gang members' to belong onto itself, and ends up using the protagonists's idiomatic expressions in a process of psychological identification with modern day Robin Hoods: criminals who can somehow justify their actions. Generally, these criminal dialogues can easily be understood, however, in the case of a few filmic gangs, speech presents itself like an encrypted way of communication, the use of a specialized dictionary coming in handy for viewers. This language of an inferred camaraderie is ”pure street poetry.”[1] Language, the same way as clothing, are symbols of gangs' attempts at implementing powerful boundaries between gang members and average society. In this way, virility is created and underlined in the streets. In the case of the ”*Sons of Anarchy*” series,whose nucleus family is a drug-dealing, gun-running biker gang, manhood is born and sustained in the garage and on the road. Following the lead of gangster movies, it shares ”the following semantic elements: (…) a capitalistic economy and a patriarchal society (”America”) in which the gangster participates illegally; and the gang, a group or family that the gangster holds membership in. These elements are structured acording to

[1]Jeffrey Gusfield, Hipster Language: *How to Talk Like a 20s Gangster*, on http://www.huffingtonpost.com/jeffrey-gusfield/gangster-language_b_1397951.html, accessed on 15.04.17.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

these synatxes: a loss or lack of cultural power stymies the ethnic gangster's quest for power in the existing socioeconomic system; a loss or lack in the family or gang structure challenges the protagonist's stable identity; elements either within the gang or outside of it contribute to the gangster's eventual downfall or abandonment of the gang."[2]

The story supposedly started in the milieu of a willingly anarchic hippie collective. "three decades later, it's become the kind of violent, swaggering, amoral bunch of bullies who have been giving motorcycle riders a bad name since Lee Marvin and his biker pals tore up a town in *The Wild One* 54 years ago."[3] The Sons in fact are members of a motorcycle club who deal with guns in a small town, ironically called Charming. In this context, the motorbike becomes the centre of the universe, a sanctuary that needs to be safeguarded by bikers, to be defended against contenders. The Sons of Anarchy (SAMCRO) gang members contrive their own universe in the garage and on the road, a universe where manhood is defined through club membership, where virtue and value can be proven, and where any act of disrespect of others – shown in speech or acts must be vindicated. Shakespearian parallels spice the series from a linguistic point of view, too: the famous shakespearian line "Uneasy lies the head that wears the crown"[4] appears in the club's idiomatic translation as "It ain't easy being king"[5], when the club's President, Clay, during a turf war, dares a member of an enemy club, to shoot him in the head.

Jackson Teller, a.k.a. Jax (Charlie Hunnam) is the V.P. of the club, a charecter reminiscent of Hamlet, the son of John Teller is a the club's late founder. The moment we meet Jax, his father is long gone, and Gemma, (a Gertrude figure, combined with Lady Macbeth), Jax's mother (Katey Sagal) is married to John's best friend, Clay, currently the President of the club (Claudius). Jax is on the verge of questioning Clay's choices and the direction the club is taking up, all sparked by a manuscript from his late father, John. The manuscript throws light on how the initial goals of the club involved living a quality life, in avoidance of society's hypocfritical rules. This hippie commune ideal hasn't stopped them from protecting the citizens of Charming, the nice little town, through occasional violence and bribery of the police. They are vilified by local society and some viewers, not surprisingly, as they seem the root of all the problems. "If there is a problem the society is worried about or a fantasy it is ready to support, odds are it can be located in the gangster"[6] The club has become preoccupied with aggression, immorality, and the cutthroat politics of self-preservation. "These thugs wear jeans and leather, they smoke lots of pot, and, while they have evolved into psychopatic outlaws, they have roots in 1960s west Coast hippie-cowboy culture."[7] However, their life-story is morally complicated, problems proliferating like a Lernaean Hydra, the many headed serpent, every time the victim seems to have solved an older drama, a new one appears, more aggravated and more complex that the previous ones.

---

[2] Larissa Ennis, *Melodramas of Ethnicity and Masculinity: Generic Tranformations of Late Twentieth Century American Film Gangsters*, a Dissertation, Presented to the Department of English and the Graduate School of the University of Oregon, for the degree of Doctor of Philosophy, Oregon, 2012, p. 9.

[3]David Hinckley, *'Sons of Anarchy' Fueled by Road Rage*, on http://www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/sons-anarchy-fueled-road-rage-article-1.319802, accessed on 17.04.17.

[4]William Shakespeare, *Henry IV*, Part II, in Shakespeare, *The Complete Works*, Compact Edition, Ed. by Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, and William Montgomery, Clarendon Press, Oxford, 1994, p. 453.

[5]Sons of Anarchy, season I,?????????????

[6]Ernest Shadoian, *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film*, 2nd ed., Oxford UP, Oxford, 2003, p. 5.

[7]Matthew Gilbert, *Biker Gang Saga 'Sons of Anarchy' has 'Sopranos' appeal* ,in The Boston Globe, September 3, 2008, http://archive.boston.com/ae/tv/articles/2008/09/03/biker_gang_saga_anarchy_has_sopranos_appeal/, accessed on 17.04.17.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Jax, the heir to the leader's seat, is a meditative spirit, and the viewers soon realize the gang of thugs is really organized around their true leader, the manipulative matriarch Gemma, Jax's wife. As she is ruthless when it comes to her family (close family and the club members), she also proves to be tolerant and good-hearted when it comes to petty matters. The club becomes indulgent and progressive enough – under her influence – to include members who are not caucasian: a Scotsman, a Jew, and a Puerto Rican. It is close-knit family,impregnated by machismo and undying loyalty to other members, infused on occasions by the characters understandable despondency who prove again and again that they are not only a bunch of outlaw bikers. The group is all about psychological depth and swagger, features that make it the more appealing to teenagers watching its life. The prestige of the group, the high esteem of peers from the club and ordinary inhabitants results in higher self-esteem, as specified by Abraham.H. Maslow, in his *A theory of human motivation*[8] no wonder many club members have given up on starting a real family or have neglected their existent one in favour of hanging out with MC partners. The only real outsider is Jax's wife, Tara, a constant reminder of the dilemmas and inner turmoils of complex personalities who deal with illegal activities day-by-day. This is a storyline that makes one cheer for criminals and not have remorses over it, as these monsters are as human as possible. Tara seems to aid Jax make up his mind about leaving the club when he realizes that it is not about brotherhood any more, but fear and greed. Although, he broods over this thought a lot, the Club will be saved and lead back to the initial dream of brotherhood and anarchic freedom with his guidance and ultimate self-sacrifice.

The show becomes addictive for viewers, more so for teenagers, who easily identify with the swagger, the moral dilemmas, the melodrama, and the speech patterns of the protagonists, who make serious attempts at doing everything together, which is like a teenage dream come true. "The gangster is a paradigm of the American dream (…) Our involvement with the gangster rests on our identification with him as the archetypal American dreamer."[9] The Club sees itself as the small town's protector from fast food, huge malls, drugs, and the „A.B.- Aryan Brothers", a neo-nazi group. Their utmost desire ist o keep the status quo through their collaborations, while having fun and a good steady profit. They got into prison together, they are released together, they celebrate weddings together – during which they perform mass retaliation execution on common enemies. Opie's marital vows are reminscent of a pledge of loyalty to his "cut/leather" (club jacket) and "dyna" (Harley Davidson motorbike), and inherently, to the club: "I will treat you as good as my leather and ride you as much as my Harley"[10] The Sons' "cuts" are so powerfully signalling membership and all the crime that goes with it, that the moment the bikers are released from prison in Season 4, the new sheriff in town considers them gang colours and threatens to confiscate them the moment he sees anyone wearing one. The viewers empathize with the injustice done to their favourite ant-heroes, forgetting that the injustice was performed by a representative of the law. "Its (the show's) criminal characters – and some of its cops, too – are venal, violent people, and if you are invested in the series, the emotional mechanics of TV create a push-pull, attraction-repulsion effect. You let these people into your homes once a week and get used to caring about them and their problems (or at least being fascinated by their illegal shenanigans), and then they do something hideous and inexcusable and compartmentalize it, and

[8]Abraham H. Maslow, *A Theory of Human Motivation*, in Psychological Review, Vol.50,No.4, 1943, and in *Motivation and Personality*, Harper and Row, New York, 1954, p.370-396.
[9]ErnestShadoian, Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film, 2nd ed., Oxford UP, Oxford, 2003, p. 3-4
[10]Ed Bark, *FX's Sons of Anarchy Gets its Bikers Back on Track*, on http://unclebarky.com/reviews_files/8f093a807bb44e2d51a03842b6daae6e-1145.html, accessed on 11.04.17.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

you think about turning the damned thing off and never watching it again."[11] However, viewers will watch the next episode, too, because they already identified with these criminals, and they want to see justice prevail over other monsters that were disloyal, and betrayed the trust of this favourite gang.

The mold of a taciturn man, powerful in all his actions, but uncommunicative and reticent from previous films dealing with masculine features is a fake presence on the screen, constructed in order to convey silent virility that is inexistent. In older movies, such as film noirs, the silent man's lack of loquacity is supposed to enhance his psychological strength and depth, however, ever since trendsetter gangster movies such as *The Godfather* trilogy gained territory, the public have been cherishing the histrionic, exaggerated, blood-and thunder gangster characters. These films are popular among men, no matter what their social or ethnical background is, exactly because their storyline unravels in quick fixes of retaliation or expressions of love (romantic, family, or brotherly), "beef on the plates" (problems in the lives) of fathers and sons, husbands and brothers that ordinary people from the audiences face on a daily basis – solutions inexistent in real life otherwise. The liberating effect of these solutions performed by men easy to identify with is tremendous among viewrs, especially teenagers. To quote Linda Williams: "In melodrama there is a moral, wish-fulfilling impulse towards the achievement of justice that gives American popular culture its strength and appeal."[12] This identification works brilliantly because it has admittedly been created by Kurt Sutter, as a soap opera for men, marked by specific SAMCRO "ink" (club members's tattoo on their back), a brilliant combination of heartwarming tales of family love, treachery, crime, romance, sacrifice, outrage and "high adrenaline outlaw action. For every scene with a shooting or beating – and there are a lot – there are also moments of misguided love, tangled loyalties, complicated friendships and deadly family politics."[13]

The concept of the club acting as a surrogate family is well transmitted in the film, the protagnists make us believe that they consider fellow club members to be family and that they take care of each other, whatever the circumstances. All of them have conspicuous "ink" (tattoos) and proudly wear the "cut" (the SAMCRO vest) to show their allegiance to their group. Nonetheless, their pride in these conspicuous symbols is intensely felt by the public. Viewers understand and feel that once a "prospect" (candidate to club membership) is "patched" (accepted), he cannot part with the aforementioned symbols. This is taken so seriously that, the moment the MC discovers that a traitor still hasn't got rid of his "Reaper" tattoo, they punish him by burning it off his back with gasoline, sending him to meet "Mr. Mayhem," the destiny of anyone who betrays or fails at being a man of his word. Extreme violence is part the club's life, aggression being a learned behaviour, as theorized by psychologist Alleyne, when people witness violence on a day-to-day basis, they are more likely to get involved in further acts of violence.[14] The sense of belonging and protection is so profound that not even their real family or romantic partner could offer anything similar. "Deviant behaviour is likely to be positivrly reinforced, not only from the acquisition of material profit, but also from the approval of other gang

[11]Matt Zoller Seitz, "*Sons of Anarchyis Quality TV That Makes You Root for the Monsters*", in *"Vulture, Devouring Culture*", Florida, September 11, 2012.
[12] Linda Williams,"*Film Bodies: Gender, Genre, and Excess."* in *Film Theory and Criticism*, 5th Ed. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999, p. 701.
[13]Eric Deggans, " *Sons of Anarchy Succeed as a soap Opera geared Toward Guys*", on http://www.npr.org/2014/09/09/347106628/sons-of-anarchy-succeeds-as-a-soap-opera-geared-toward-guys, accessed on 17.04.17.
[14]E. Alleyne & J.L. Wood, *Gang membership: The psychological evidence* in *Youth gangs in international perspective*, Springer, New York, 2012, pp.151-169.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

members."[15] Though they consider themselves tolerant people who despise nazis, they would refer to themselves as "Whites", in stark contrast with their enemies: Mexicans, Chinese, Iranian, etc. Those who are from any other group, are deeply derided and undervalued, as shown by the sarcastic, often offensive idioms used to talk about them. They call the Irish "Green", the enemy club is "the Niners," the Mexican bikers are called "Mayans", their leader, Alvarez is nicknamed "La Bamba", their motorbikes are creatively and ironically called "ape hangers". The "Mayans" is a nice phrase used during neutral or times, but when their relationship is tense, Alvarez's club is called "the Wetbacks" The Chinese gangsters are called "Chinos", "Yellows" or "Rice monkeys." Scorn is felt when the "R.U.B.s" (Rich Urban Bikers) are mentioned, those bikers being unworthy of any other biker's respect. The police officers on their trails are "peelers", as if they were peeling them of their pride and freedom. Even people who are sympathetic to the group, are shown disdain: a person who just spends time with them is a "hang around," a "nomad" is a member who is not taking part in the daily life of the crew, a "prospect" is someone who yearns to become a member, and, in order to become one, has to go through countless tests and prove his loyalty while not being allowed to ride a "dyna" (a Harley), only a "rat bike" (scooter or weak motorbike) or a "cage" (automobile), which obviously sets some limits to the freedom of the rider.A person who is an outsider only taken into consideration when help is needed is called simply "muscle" (manpower). Female protagonists have a number of discriminatory names, even the matriarch Gemma or Tara, Jax's girlfriend, is an "old lady" (serious girlfriend of Clay, the President). Others, like groupies, are "crow eaters" (girls who hang around and sleeps with gang members), the ones picked up by the side of the road, usually for a one-night stand, are "does in the headlight." Unimportant ones are "gashes," "sweetbutts," "Jessicas" (Top of the crow eaters' chain), or if they are too young, "jailbaits" (person who appears to be of age of consent). If there is a girl riding on their motorbike, they are "packing double," as if she were a piece of luggage.

On the other hand, phrases of endearment which denote allegiance to the club abound. The new members are "patched in," becoming "soft colours," wearing the "colors" (the MC back patch). The founding members are "O.G.s" (Original Gangsters), or "First Nines," affiliation to the club is "our crew" or "our colors," in case your peer is in trouble, you are supposed to "participate" (aid in the fight), all the while riding your "shovel head." The different subsidiaries of the SAMCRO (Sons of Anarchy Motorcycle Club – Redwood Original) are called "SAMWA"– San Joaquin County, "SAMBEL" – Belfast club, "SAMTAZ" – Tucson, Arizona club. And then there are the numerous variations of the phrases with "patch," the Reaper" logo sewn on their jackets: "a patch over" is when a club takes over another one, "a patch in" is when someone is accepted in the club, a "flash patch" is the front patch of someone who is promoted in the club. Idioms of authority are unique to the club, too: "the gavel" is the President's hammer, "the jury" refers to decision taking members, and a "top rocker" is a club member who takes active part in the crew's life on S.O.A. territory, usually at the "T.M."- the Teller-Morrow shop and garage. Their activities, usually illegal, involve language use as "books" (gambling), "on the Lam" (on the run from the police), the erotic "in bed with another club" (in partnership), and "burners" (untraceable cell phones) for secret conversations. Ironically, their feelings when it comes to their intimate rites at the club resemble a religious fervor, signaled by the metaphors imbued with pathos: "church" is a club meeting, "chapel" is the holy meeting room, "Saint Thomas" is the local hospital, murderers, on the other hand, are "unholy ones." ("Like many

[15] Jane L. Wood, *Gang members: Group Processes and Social Cognitive Explanations*, in *Forensic Psychology* , p. , Second Edition, ed. By David A. Crighton & Graham J. Towl, Wiley and Sons Ltd., Chichester, West Sussex, 2015, p. 360.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

biker patches, the real meaning of this one is debated. Some say it means that the wearer has killed for the club; others say that it is a reference to when a member is ordered to do a hit on a fellow member of the club, making them Unholy in carrying out a deed usually met with death for killing another member. Happy is a known assassin and Clay is known to have killed at least 2 members already. According to the sons of anarchy collectors' edition book, the unholy ones patch is referred to as the patch club members wear that shows they will fight to the death for the club.")[16]

Their dialogues seem deceivingly simple. These bikers, but especially the Presidents – first Clay, then Jax – are strong but hurt, sentimental but ruthless, have to take decisions upon which the life of opponents and members of their own families depend, decisions founded on a common knowledge of equity, honour and integrity, not to mention the melodramatic bereavement and calamity resulted from seemingly advantageous compromises. The communication reminds us of *The Godfather* in so many respects, so the series will fit the following description like a glove: "These scenes of negotiation and communication among men that are the heart of *The Godfather*, even more than the scenes of violent attacks. Violent acts serve to punctuate the narrative's general tone of camaraderie and masculine closeness."[17]

Our quixotic desire for fair play, for loyalty and belonging to the coolest group who will stand up for us, no matter what, is an essential element of an elevated human utopia of justice. This genre is audacious enough to present and narrate a world where justice prevails; the audience feels that its deepest angst, highest hopes, and wildest dreams appear on screen. The catharsis derives from the fact that, following these victimized villains or vilified victims aids us in better coming to terms with our own choices in life. "Gangster films are narratives in which moral legibility, a shared understanding of justice, simplifies a complex and confusing world, allowing an imaginative –but not imaginary – engagement with questions of self and other. This genre employs tropes of victimhood and villainy to validate, and propose solutions to, viewers' fears about the changing roles of men in America and pervasive social inequity."[18] The *Sons of Anarchy* series explore current concerns concerning the troubled self and its integrity, home, and the precariousness of a biased society, these bikers are self-aware, expressing their dilemmas related to questions about morality and loyalty, through this fresh preoccupation with their choices, this new self-reference is in fact a constant attempt at criticizing the circumstances of their own existence. A classic dreamer, the biker, expressing himself through speech, fashion, swagger, and his motorbike, becomes a stereotype of masculine longing for stability in a contemporary civilization that fails to offer any alleviation to individuals whose soul is torn apart by contradictory forces of society. Though these characters represent our uneasiness when it comes to Otherness, to alienation, and to violence; showing their human face, they manage to win us over, covering the quintessence of anxiety in postmodern individuals, his solutions to profoundly spiritual questions being extremely quick and violent; and these solutions make him even more appealing to audiences who do not want to waste any more time on metaphysical issues of right and wrong, of the fundamental rules of belonging to the human race.

BIBLIOGRAPHY

[16]SAMCROPEDIA, on http://sonsofanarchy.wikia.com/wiki/SOA_Dictionary, accessed on 09.05.17.
[17] Ernest Shadoian, *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film*, 2nd ed., Oxford UP, Oxford, 2003, p. 83.
[18] Larissa Ennis, *Melodramas of Ethnicity and Masculinity: Generic Tranformations of Late Twentieth Century American Film Gangster*s, a Dissertation, Presented to the Department of English and the Graduate School of the University of Oregon, for the degree of Doctor of Philosophy, Oregon, 2012, p. 4.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

1. Alleyne, E. & J.L. Wood, *Gang membership: The psychological evidence in Youth gangs in international perspective*, Springer, New York, 2012.
2. Bark, Ed, *FX's Sons of Anarchy Gets its Bikers Back on Track*, on http://unclebarky.com/reviews_files/8f093a807bb44e2d51a03842b6daae6e-1145.html, accessed on 11.04.17.
3. Deggans, Eric, *"Sons of Anarchy Succeed as a Soap Opera geared Toward Guys",* on http://www.npr.org/2014/09/09/347106628/sons-of-anarchy-succeeds-as-a-soap-opera-geared-toward-guys, accessed on 17.04.17.
4. Ennis, Larissa, *Melodramas of Ethnicity and Masculinity: Generic Tranformations of Late Twentieth Century American Film Gangsters*, a Dissertation, Presented to the Department of English and the Graduate School of the University of Oregon, for the degree of Doctor of Philosophy, Oregon, 2012.
5. Gilbert, Matthew, *Biker Gang Saga ' Sons of Anarchy' has 'Sopranos' Appeal*, in The Boston Globe, September 3, 2008, http://archive.boston.com/ae/tv/articles/2008/09/03/biker_gang_saga_anarchy_has_sopranos_appeal/, accessed on 17.04.17.
6. Gusfield, Jeffrey, *Hipster Language: How to Talk like a 20s Gangster*, on http://www.huffingtonpost.com/jeffrey-gusfield/gangster-language_b_1397951.html, accessed on 15.04.17.
7. Hinckley, David, *'Sons of Anarchy' Fueled by Road Rage*, on http://www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/sons-anarchy-fueled-road-rage-article-1.319802, accessed on 17.04.17.
8. Maslow, Abraham H., *A Theory of Human Motivation*, in *Psychological Review*, Vol. 50, No. 4, 1943, and in *Motivation and Personality*, Harper and Row, New York, 1954.
9. SAMCROPEDIA, on http://sonsofanarchy.wikia.com/wiki/SOA_Dictionary, accessed on 09.05.17.
10. Shadoian, Ernest, *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film*, 2nd ed., Oxford UP, Oxford, 2003.
11. Shakespeare,William, *Henry IV*, Part II, in Shakespeare, *The Complete Works*, Compact Edition, Ed. by Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, and William Montgomery, Clarendon Press, Oxford, 1994.
12. Williams, Linda,"Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." in Film Theory and Criticism, 5th Ed. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999.
13. Wood, Jane L., *Gang members: Group Processes and Social Cognitive Explanations, in Forensic Psychology*, Second Edition, ed. By David A. Crighton & Graham J. Towl, Wiley and Sons Ltd., Chichester, West Sussex, 2015.
14. Zoller Seitz, Mat,"*Sons of Anarchy is Quality TV That Makes You Root for the Monsters"*, in"*Vulture, Devouring Culture*", Florida, September 11, 2012.

FILMOGRAPHY

Kurt Sutter, *Sons of Anarchy* series, 2008-2014, FX TV Channel, U.S.A.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE (UN)NATURAL INGENIOUSLY CONTROLLED: THEMS AND NARRATIVE STRATEGIES IN THE PETRU CIMPOEŞU'S SHORT STORIES

Diana Sofian

PhD, Botoşani

Abstract:Petru Cimpoeşu is viewed / appointed by the public more or less circumspect, as the revelation of Romanian literature after 1989. Once launched this qualification, the writer is taken up with enthusiasm by young criticism since 2001, the year of publication of the novel Simion liftnicul.Roman cu îngeri şi moldoveni. Few of these young critics have noted, however, that since the debut of the writer Petru Cimpoeşu and recognizes the particular tone, outside concerts in close formation by co-generation. The stakes of this new literature highlights the thematic level, stylistic procedures: first, not thesist. Second, the claim does not display great problems, serious demonstrations or the pleas of a cause or another of the great obsessions that haunted symptomatic consciences weather. However, although concentrated in the laboratory of the text on its mechanisms, prose eighties not lose sight, says the author, employment issues there, observing subtle nuances daily routine and explore the lost souls in a silent obscurity.

Keywords: textualism, postmodernism, narrative strategies, short stories.

Cu şi despre optzecişti, în anii '80

Petru Cimpoeşu este privit/numit, de către publicul mai mult sau mai puţin avizat, drept revelaţia literaturii române de după 1989. Odată lansat acest calificativ, prozatorul este preluat cu entuziasm de critica tânără începând cu 2001, anul apariţiei romanului Simion liftnicul. Roman cu îngeri şi cu moldoveni. Puţini dintre aceşti tineri critici au amintit însă că, încă de la debut, scriitorului Petru Cimpoeşu i se recunoaşte valoarea siguranţei unui ton particular, în afara concertului susţinut în formaţie strânsă de către colegii de generaţie (obţine chiar de la debut, în 1984, un premiu literar, cel al Editurii Junimea, pentru volumul de proză scurtă Amintiri din provincie). Un an mai târziu, într-o recenzie făcută romanului Firesc (1985), Valeriu Cristea atrage atenţia asupra particularităţii prozei sale: „Dintre tinerii prozatori, mai puţin cunoscutul şi mai puţin răsfăţatul Petru Cimpoeşu mi se pare unul dintre cei mai interesanţi, mai exact spus, din cei mai dotaţi pentru roman, capabil, poate, chiar, de marea performanţă."[1]

Tot pe atunci (ţinând cont că, după amar-resemnata mărturisire a autorului, cartea ar fi trebuit să apară încă din 1985), volumul de proză scurtă este remarcat şi de Radu G. Ţeposu,

[1] Valeriu Cristea , *Petru Cimpoeşu*, Revista România Literară, 14 noiembrie, 1985

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

care pune accent pe articulaţiile naraţiunilor, ireproşabile, generatoare de un stil în primul rând alert şi precis: „Cele dintâi fraze care deschid volumul de debut, Amintiri din provincie (1983), par smulse dintr-o operă perfectă: observaţie rapidă a gestului esenţial, detaşare, impetuozitate de relatare. Maturitatea povestirilor nu lasă să se întrevadă nici un semn al tatonării"[2].

Cariera era, după cum se vede, trasată, prozatorului nemairămânându-i decât să o confirme. Ceea ce, la aproape 30 de ani de la debut, se poate constata: celor două cărţi scrise în perioada de dinainte de '89 le-au urmat alte trei romane ca trei etape esenţiale în devenirea autorului: Erou fără voie, 1994, Povestea Marelui Brigand, 2000, Simion liftnicul. Roman cu îngeri şi cu moldoveni, în 2001. Ultima carte apărută, Nouă proze vechi. Ficţiuni ilicite, este, ca şi cea cu care a debutat, un volum de proze scurte, dintre care, conform mărturisirilor autorului, primele nouă trebuiau să apară în 1987, la Editura Cartea Românească, sub titlul Caii de curse sau cursele de cai, iar cele din a doua secţiune au fost deja publicate în revistele literare postdecembriste. Să mai adăugăm că fiecare dintre ele a fost premiată. Unele chiar şi peste hotare, după traducerile în limbile ungară, polonă, cehă, croată, italiană, germană, sârbă, spaniolă.

Scriitor de succes, deci, cu o recunoaştere constantă pe parcursul carierei. Cu toate acestea, întreţinute şi de interviurile autorului sau de articolele publicate în presa literară actuală, persistă o nedumerire şi o nevoie mereu reluată de confirmare a valorii sale iniţiale, precum şi a distanţei – câtă şi cum este – faţă de „generaţia '80". Pe de o parte, pentru că autorul însuşi, în repetate rânduri, ia distanţă faţă de curentul optzecist, pe de altă parte, pentru că, spre deosebire de cenacliştii evidenţiaţi de presa vremii, el era de două ori outsider: provincial, simplu „băiat de la Bacău"[3], „scriitor din provincie, adică un fel de proletar literar"[4] , care învaţă scrisul de unul singur, întrucât pregătirea şi profesia de inginer petrolist îl scot în afara tiparelor cenaclului junimist sau lunedist. *Ex-centric* şi marginalizat prin nepromovare („mai puţin cunoscutul şi mai puţin răsfăţatul" spunea Valeriu Cristea) se declară cu toate ocaziile a nu fi propriu-zis un optzecist, mai mult, nu pune mare preţ pe ideea de forţă a generaţiei: „o mişcare literară pornită pe bâjbâite din mediul universitar bucureştean, la începutul anilor'80, şi susţinută de profesorii de la Universitatea din Bucureşti (în primul rând, Nicolae Manolescu şi Ov.S.Crohmălniceanu). Ce s-a întâmplat în restul ţării a fost un ecou, un reflex sau o formă de aderenţă. Deşi sunt solidar cu mulţi dintre optzecişti, nu mă consider un scriitor optzecist, deoarece am fost mai tot timpul singur, am trăit în provincie, nu am frecventat cenaclurile optzeciştilor, nu m-am luat după reţetele lor, am scris cum m-a dus capul. Relaţiile mele cu scriitorii optzecişti au început să se înfiripeze abia după ce debutasem editorial. Nu exclud să fi funcţionat între noi ceva asemănător afinităţilor elective, un anumit tip de sensibilitate comună, dar ideologia optzecistă, „textualismul" sau „postmodernismul românesc" mi-au rămas străine."[5]

Ne propunem o scurtă trecere în revistă a opiniilor despre generaţia optzecistă, emise „la cald", fără revizuiri, regrupări, distanţări…Aceasta pentru că, pe de o parte, Petru Cimpoeşu a fost inclus de Gh. Crăciun şi Viorel Marineasa în antologia Generaţia'80 în proza scurtă, apărută în 1998 şi, pe de altă parte, pentru că primele remarci critice asupra prozatorului se fac în cadrele unor concepte care, şi ele, au suferit delimitări şi transformări succesive.

[2] Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*,ediţia a II-a, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p.207

[3] Petru Cimpoeşu, *Povestea Marelui Brigand – primul roman românesc postmodernist*, interviu acordat pentru Radio Cluij, Noiembrie 2001, prin telefon de la Bacău

[4] Petru Cimpoeşu, *Centrele de influenţă şi Daciada literară*, în Romînia literară, Nr 36, 29.10.2010

[5] Petru Cimpoeşu, *Interviu* anexat la lucrarea de licenţă a Alexandrei Zotrescu, *Petru Cimpoeşu: subminarea postmodernismului din interiorul canonului literaturii postmoderne*, p.28

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Considerăm, prin urmare, necesară o (auto)caracterizare a prozei generaţiei care, vrând nevrând, îl include şi pe Cimpoeşu: ea a fost realizată în prefaţa celor doi autori care au editat antologia amintită: „…în acest context diversionist, orientat spre temele şi genurile mari, a existat la începuturile anilor '80 o neaşteptată explozie a unei literaturi de texte scurte care a ştiut să surprindă, în tipare cu o mare forţă de convingere, esenţa cotidianului şi imaginarului societăţii româneşti. Tinerii debutanţi […] scriau o proză de dimensiuni reduse, prea puţin atentă la modele stilistice ale momentului, situată undeva între speciile consacrate (schiţă, povestire, nuvelă) şi o totală deschidere a discursului spre noi forme de abordare a realului. Tradiţia şi inovaţia îşi dădeau mâna într-o sinteză *sui generis*, prin integrarea şi resemantizarea unor moduri retorice preexistente dar şi prin pastişă, parodie, intertextualitate şi îndrăzneala unor noi explorări de limbaj. S-a vorbit la începutul deceniului trecut despre un adevărat reviriment al prozei scurte româneşti, şi asta pe bună dreptate […] Realitatea românească dobândise brusc o altă imagine. Se privea altfel, se scria altfel. Senzaţia de noutate era incontestabilă. Curajul experimental al unor autori era remarcabil. Tinerii prozatori se ocupau în scrisul lor de altceva decât de temele prozatorilor consacraţi ai zilei."[6]

Distanţarea de scriitorii momentului, preocupaţi de „romanul obsedantului deceniu", se realizează prin caracterul căutat de insolit şi originalitate: „…noutatea aceasta nu era pur şi simplu o naturală formă de prospeţime. Era vorba mai degrabă despre o noutate căutată la modul deliberat, afişată programatic, prin delimitare de prozatorii generaţiilor anterioare încă foarte activi în epocă. În discuţie era o nouă formă de raportare la real, teoretizată ca atare atât de criticii tineri ai momentului, cât şi de scriitori"[7]

Mizele acestei noi literaturi sunt evidenţiate la nivel tematic, stilistic, procedural: în primul rând, nu e tezistă. În al doilea rând, nu afişează pretenţia marilor teme, gravelor demonstraţii, ori a pledoariilor pentru o cauză sau alta dintre marile obsesii care bântuiau, simptomatic, conştiinţele vremii. Însă, deşi concentrată, la nivel de laborator al textului, asupra mecanismelor acestuia, proza optzecistă nu pierde din vedere, spune autorul, angajarea în problematica existenţei, cu observarea subtilă a nuanţelor banalului cotidian şi cu explorarea sufletelor pierdute într-un mut anonimat.

Pregătirea universitară, accesul la preocupările occidentale în materie de semiotică şi semiologie, filozofie a limbajului şi gramatică generaţionistă, determină o nouă înţelegere a conceptului de text (literar) şi a raportării literaturii la real/realitate: „Uneori spiritul parodico-ludic şi gravitatea raportării la real sunt în proza scriitorilor optzeciști atât de bine întrepătrunse, că textul devine o realitate autonomă, un fel de maşină de produs ficţiuni dezvăluite cu onestitate şi fără orgolii demiurgice chiar în momentul producerii lor. De aici şi suspiciunea faţă de limbaj, încercarea de a scrie altfel, ocolind bolile endemice ale discursurilor curente, literare şi neliterare. Miza autorilor de proză scurtă a fost la noi, în anii '80, autenticitatea şi nu adevărul. Sau dacă a fost vorba de adevăr, acesta a fost un adevăr mărunt, imediat verificabil în cotidian prin valenţele sale umane repetabile, şi nu adevărul emfatic al viziunilor omnisciente de tipul istoriografiei triumfaliste"[8]

Mai puţin radical şi lărgind unghiul de abordare, însă mai atent la definirea exactă a termenilor, Radu G. Ţeposu va fi încercat, la rândul său, un „portret de grup al artiştilor la tinereţe", în capitolul introductiv al scrierii domniei sale. Amintim aici observaţiile cu privire la viziunea textualistă a optzeciştilor, datorită caracterului lor de contemporaneitate cu

[6] Gheorghe Crăciun, Viorel Marineasa, *În loc de prefaţă* la *Generaţia '80 în proza scurtă*, Bucureşti, Editura Paralela 45, 1998, p. 10-11
[7] Ibidem, p.11
[8] Ibidem, p.7

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

procesualitatea fenomenului. Aşa cum observă Al. Cistelecan, deşi amânată de condiţii vitrege, cartea lui Radu G. Ţeposu îşi asumă riscul de a prinde „ivirea generaţiei ’80 încă din faza potenţialităţii, în strict hazard auroral”[9].

Într-o primă ordine de idei, criticul atrage atenţia asupra faptului că naratorul omniscient pierde teren, atât la nivelul credibilităţii, cât şi al interesului pe care ar putea să-l suscite perspectiva sa: „Imaginea lor de atoateştiutori ne lasă reci, fiindcă, tocmai prin acest exces de informaţie arogantă, realitatea îşi pierde creditul, devenind suspectă. Efectul de real, care vine acum pe alte căi, trebuie să joace însă întotdeauna rolul actului de identitate pentru realism; fără el, prozatorii se amăgesc în cronici facile şi trecătoare.[…] Înainte de a fi deci o chestiune de obiect al observaţiei, realismul e, în primul rând, una de perspectivă narativă, de emancipare a poeticii. Spune-mi cu ce ochi priveşti, ca să-ţi spun cine eşti!”[10]

Criticul nu întârzie să noteze schimbarea de perspectivă şi de ţel a noilor scriitori, în raportul autor-cititor: „pentru a produce iluzii în cititor, prozatorul trebuie să şi le suprime pe ale sale. Efectul de real trebuie să fie şi unul de scriitură.”, generat de „viziunea textualistă, în cel mai înalt grad culturală, asupra prozei pe care autorii anilor ’80 o vor profesa metodic, conştient şi programatic”. Clarificările conceptuale au în vedere accepţiile occidentale de ultimă oră: „Textul e, deopotrivă, transcendenţă şi imanenţă, producere de sens şi autoreflectare. […]Lumea a devenit, iată, un text infinit şi orgolios, fiind ea aşa dintotdeauna. Realismul e, prin urmare, o iluzie culturală în care se închid şi transcendenţa viziunii şi imanenţa scriiturii.”

În observaţia că tinerii prozatori l-ar fi descoperit pe Caragiale, Radu G. Ţeposu este urmat până astăzi, în exegezele care se fac asupra generaţiei sau asupra scrierilor actuale ale membrilor acesteia. În spiritul caragialian, ei vor cultiva, la nivelul scriiturii, ironia, sarcasmul, complicitatea, ambiguitatea, pastişa şi parodia, prin faptul că, în complicitate cu cititorul, naratorii şi personajele utilizează deliberat un registru parodic. Ceea ce ne situează în intertext, în mod implicit sau explicit (prin citat), făcând din naraţiunea lor un teritoriu al livrescului şi al culturii.

În sfârşit, criticul se grăbeşte triumfător să desemneze achiziţiile conceptuale din semiologia narativă drept victorii în planul expresiei: „Textualismul […] a devenit o realitate incontestabilă.[…] pe de o parte, viziunea unui text infinit, care e universul însuşi şi care se desfoliază ca un palimpsest, pe de alta, exerciţiul conştient al scrierii, procesul producerii de sens[…] de la semiologi şi semioticieni au preluat: funcţia ludică a scriiturii…, producerea conştientă a sensului în simultaneitate cu procesul constituirii textului…, preeminenţa conştiinţei structurale asupra celei semantice…, posibilitatea denunţării ideologiei prin gândirea lucidă a formei şi a mecanismelor textuale…, pragmatismul scriiturii […] pulverizarea graniţelor mimesisului, împingând la limita lui extremă jocul ficţiunii.”[11]. astfel că, dacă realul şi reflectarea acestuia în conştiinţa artistică îşi pierd ingenuitatea, într-un amestec eterogen de stiluri şi viziuni, aceasta este oarecum recuperată în planul strict al discursului, care este conştient de mecanismele sale. Gradul de stăpânire a diversitatea stilistică va avea rolul de a crea această unitate: „Ştiu să ţină bine în mână convenţiile, să le persifleze şi să le modeleze, cunosc psihologia lecturii, orizontul de aşteptare al cititorului, ies în întâmpinarea lui sau îi deturnează intenţiile[…] saturează pagina de erudiţie pe care o şi denunţă, speculează funcţiile povestirii, schimbând imprevizibil registrele, parodiază toate structurile genului.” De altfel, ideea fusese

[9] Al Cistelecan, *Postmodernismul bovaric*, prefaţă la *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediţia a II-a, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p.III

[10] Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*,ediţia a II-a, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p.17

[11] Ibidem, p. 34

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

enunţată cam în aceiaşi termeni de unul dintre teoreticienii de bază ai postmodernismului, ca teză a ruperii omogenităţii: „Eclectismul, care, după Jean-François Lyotard, ar reprezenta gradul zero al culturii generale contemporane, confuzia deliberată a temelor *înalte* cu cele *umile*, intertextualitatea, colajul, livrescul, bricolajul, aluzia culturală sunt forme de recuperare, în plan artistic, a totalităţii. Pe toate le uneşte spiritul ironic, mod de a refuza canonizarea textului, dogmatizarea lui, de a-l menţine într-o permanentă stare de virtualitate, demontându-i, pe parcursul constituirii, toate mecanismele care l-ar putea constrânge."[12]

Ajungem astfel la „Dumnezeul postmoderniştilor", în acelaşi timp „calul lor troian": ironia, denumită astfel de Radu G. Ţeposu îşi va exercita, la nivelul noii scrieri, o funcţionalitate multiplă: de a refuza canonul şi exclusivismele, cu aerul acceptării ingenue a părerii tuturor, fără a face un pas înapoi în rostul său critic şi retoric, suprimând ingenuitatea, astfel că „Toate iluziile postmodernilor, dacă există, sunt de natură textuală, ţin de tehnică, de elaborare. Spiritul e însetat de ficţiune, de ficţiunea care ştie că e un produs al literei, pentru că nicio iluzie nu mai poate fi satisfăcută prin coborârea în real cu inocenţă."[13]

În finalul acestei puneri în gardă, criticul atrage atenţia asupra modului cum trebuie înţeleasă intertextualitatea postmodernistă, care nu e acelaşi lucru cu instituirea, prin acelaşi procedeu, a lumii borgesiene ca unicitate textuală. conştiinţa artistică, exhibându-şi îmbibarea de cultură, aree drept consecinţă metaliteratura: „Literatura postmodernă a înţeles, în sfârşit, că trebuie să se rupă cu mentalitatea păguboasă, de extracţie religioasă, care sugera o altă lume, o altă viaţă. Viaţa e ceea ce trăim noi. Restul e literatură." [14]

În economia acestui studiu, am considerat necesare, pentru clarificarea dintru început a aspectelor definitorii ale generaţiei '80, observaţiile lui Mircea Nedelciu, conţinute în interviul pe care îl acordă, lui Andrei Bodiu, în spaţiul revistei „Interval", cu un an înaintea morţii sale. Ultimele, dar nu cele din urmă (dimpotrivă, arogându-şi pe bună dreptate primatul delimitativ) clarificări asupra textualismului şi postmodernismului, aşa cum au fost, apar, în cel mai curat spirit postmodernist, într-o lumină (auto)ironică, blândă şi sarcastică în acelaşi timp, demontând sau alinând orgolii .

Totul pare a fi început de la „tratatul lui Wittgenstein": „…ca un ingredient nou în magma asta în care intra şi Tel-quel şi cunoştinţele noastre de lingvistică teoretică, de semiologie, şi în contextul acesta s-a născut expresia *a textua*, care n-are nici o legătură cu textualismul, dar mai târziu a fost pusă în legătură. Iova va avea o întreagă teoorie: *textuare, a textua*, ceva ce înseamnă mai degrabă a transcrie, a pune pe hârtie anumite trăiri ale persoanei care sunt atât intime cât şi culturale, şi a încerca să laşi textul să se creeze, lăsând aceste influenţe să străbată liber spre el, cu mare acribie artistică, cu fraze cât mai scurte, (aici e influenţa lui Wittgenstein) , complete, imposibil de schimbat un cuvânt din ele…un fel de exerciţiu al brevilocvenţei şi al concentraţiei textului"[15]

Înarmaţi cu aceste cunoştinţe şi încercând o închegare teoretică personală, cei ce aveau să fie numiţi optzecişti fac primele încercări literare cu o miză precisă: „Ne interesa textul ca performanţă în sine, nu conţinutul lui dezvăluit, lucruri din astea. Astea dacă le poţi face mai târziu, după ce ajungi la o stăpânire a textului de un anume nivel. Nu voiam să scriem la întâmplare şi ne interesa foarte mult coerenţa formală a textului, cât de performant este nivelul lingvistic."

[12] Ibidem, p. 34
[13] Ibidem, p. 65
[14] Ibidem, p. 67
[15] Mircea Nedelciu, interviu acordat lui Andrei Bodiu în revista „Interval", 1998

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Descoperind conceptele, le încearcă limitele: „Noi am studiat cu atenţie textualismul francez, dar în nici un caz nu mi s-a părut că este ceva ce ne-am bucura foarte mult să-l preluăm". în urma degringoladei conceptuale produse, Nedelciu încearcă o clarificare: „Cei ce folosesc cuvântul textualism, ori habar nu au ce este textualismul, ori vorbesc aiurea. Termenul a rezistat până a apărut postmodernismul."

Schimbarea de direcţie de după '89 se datorează unei duble limitări: pe de o parte, limitelor orizontului de receptare a publicului, pe de altă parte, limitelor scriitorilor în a percepe linia acestui orizont: „ne-am aflat în faţa unui public care nu ştia ce vrea. Nu poţi să descifrezi cererea unui public de literatură în condiţiile de după 89. şi va dura până se vor pune în funcţiune măsuri de audimetrie. Şi atunci te rezumi la experienţa personală, şi începi să încerci să o trăieşti şi să o transcrii revenind la conceptul de textuare, sperând că drumul tău va semăna cu al altor conştiinţe şi deci în felul acesta recreezi un public. I-am văzut pe cei câţiva care au început să scrie după '89 şi aproape fiecare şi-a continuat un filon care era relativ secundar în ce făcuse până atunci. O raportare filosofică nouă a unui artist dintre optzecişti, faţă de lumea postdecembristă, încă nu am văzut."

Măsura prozei scurte

Fireşte, proza scurtă nu este o descoperire optzecistă. Însă pentru ca lucrurile să fie într-adevăr fireşti, adică bine situate între limitele adevărului, Radu G. Ţeposu a socotit necesară o scurtă plimbare prin peisaj: „redescoperitori ai prozei scurte" sunt, în primul rând, scriitorii generaţiei'60: Marin Preda, D.R.Popescu, Fănuş Neagu, Constantin Ţoiu, Nicolae Velea, Ştefan Bănulescu, George Bălăiţă, Eugen Barbu, Sorin Titel, Augustin Buzura, Nicolae Breban şi Paul Georgescu sunt numele pe care criticul a ţinut neapărat să le menţioneze, deoarece, recunoscute sau nu, ele au constituit veritabile modele. Celor care au urmat li se amintesc inovaţiile: „prozatorii anilor' 70 […] au resuscitat proza scurtă, radiografia cinic-maliţioasă a cotidianului", astfel că „idealul prozei mai noi pare a fi demontarea vieţii în fragmente şi detalii, iluminarea subterană, hiperrealistă a cotidianului."[16]. Şi cu asta vechea accepţie a realismului devine istorie.

Cotidianul fragmentat, detaliat, depliat, descusut, va fi analizat minuţios în articulaţiile sale, prozatorii exersând efecte ale mânuirii procedeelor metaprozastice asupra „supapelor derizoriului" unei existenţialităţi candide, moleşite cehovian. „proza cotidiană optzecistă lua un fapt brut, relativ banal, dar reuşea să-i dea semnificaţii. Asta e diferenţa între literatură şi jurnalism" va spune, în acelaşi interviu, Nedelciu.

Din această perspectivă, a începuturilor - aşa cum au fost, atitudinea postmodernistă pare luminată de alte raze şi în alte direcţii decât cele în care va fi constrânsă mai târziu, de teoreticienii care pretind drepturi exclusiviste: Nedelciu o va defini, motivând alegerile la care au fost constrânşi de împrejurări: „capacitatea de a amesteca, să zicem, timpii istorici, de a refuza anumite standarde ale literaturii, cum ar fi, ştiu eu, împărţirea pe genuri literare, deci curajul de a sări dintr-o parte într-alta, în chiar timpul derulării textului, fără grija canoanelor. Dacă te păstrai în canoanele schiţei, ale nuvelei, erai mai vulnerabil în confruntarea cu ideologul care voia să vadă ce ai tu de fapt în cap. Postmodernismul era o forţă de încifrare pentru noi şi o alegeam deliberat. Nu era o formă de exprimare care venea din conţinutul vieţii noastre, pentru că viaţa noastră nu era ca aceea a creatorilor postmodernismului, care avea un nivel de dezvoltare tehnologică diferit. Dar prin inteligenţa pe care ţi-o dă spaima şi căutarea de soluţii, pe care ţi-o impunea mediul acela în care trăiam, am ales postmodernismul ca o formă de încifrare care cumva îi încurca urechile cenzorului."[17]

[16] Ibidem, p. 19

[17] Mircea Nedelciu, interviu acordat lui Andrei Bodiu în revista „Interval", 1998

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Prin urmare, dacă romancierii de dinainte de'89 foloseau romanul ca supapă atât pentru nevoia de ficţiune, cât şi pentru la fel de permanenta nevoie de dez-iluzionare, dez-amăgire, dez-vrăjire a mentalului colectiv, optzeciştii optează : *scurt*! Nu, însă, pentru a răsturna canonul, nici pentru a face prestidigitaţie, scamatorie-inginerie textuală pe cm^2. Dacă marile parabole sociale necesitau o construcţie elaborată, stratificări semantice bine susţinute ficţional, căci altfel riscând să se prăbuşească sub greutatea propriei mize, genul scurt cere, şi acesta, dexteritate, de felul celei despre care vorbea Nedelciu, dar mai puţină experienţă. Faptul este recunoscut de Ioan Groşan, care nu se sfieşte să-şi arate limitele de creaţie, şi prin el ale ale generaţiei sale: „Mărturisesc că deocamdată nu mă încumet să scriu roman pentru că nu stăpânesc tehnicile necesare de construcţie epică. Chiar presupunând că aş avea experienţa mai multor tipuri de scriitură şi fondul problemelor care solicită spaţiul unui roman, a începe ridicarea construcţiei ignorând aprofundarea structurilor ei de rezistenţă mi se pare o întreprindere riscantă. Până una-alta prefer să studiez şi să mă calific la locul de muncă, proza scurtă."[18]

Posibil, dar să nu uităm de Daimonul (auto)ironiei care bântuie orice declaraţie a optzeciştilor care nu se intitulează teoreticieni puri şi duri. Căci nici Groşan, nici Nedelciu, nici Cimpoeşu nu vor abandona genul scurt, chiar dacă în timp şi-au dat măsura, largă, generoasă, ca romancieri.

Însă pentru „încercarea textualismului" şi a celorlalte mode (mofturi, unele), cum le numea Nedelciu, era mai la îndemână proza scurtă: textualismul, reflectarea hiperfidelă a realităţii mărunte, autenticitatea, testarea neinhibată a tuturor palierelor limbajului, plusarea parodică şi altele sunt principii ale prozei optzeciste care tind să dinamiteze coerenţa şi semnificaţiile grave ale lumii, în contextul dublei mize: „împingerea la extrem a eforturilor întru autenticitate" şi2 conştientizarea acută a artificialităţii prozei"[19]

În final, ca o sinteză la fiecare dintre încercările de împrejmuire conceptuală de mai sus, o statornicire a prozei scurte prin „ce nu vrea să fie": „analiza psihologică, metafora tradiţională, textul de dragul textuării, temele bătătorite, supunerea la tipicul eficienţei, automatismele, proza ca oglindă fidelă pentru reproducerea realităţii etc."[20]

[18] Ioan Groşan, *Răspuns la ancheta revistei „Amfiteatru": Din nou proza scurtă în actualitate*, în vol. de Gheorghe Crăciun, Viorel Marineasa, *Generaţia'80 în proza scurtă*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998, p. 605

[19] Ion Bogdan Lefter, *Introducere în noua poetică a prozei*, în Gheorghe Crăciun, *op.cit*., p. 589

[20] Maria Mailat, în Gheorghe Crăciun, *op.cit*., p. 592

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ECHOES OF THE ABSURD IN TWO OF WOLE SOYINKA'S SATIRES

Daniela Irina Darie

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The basic tenets of Postmodernism circumscribe concepts such as skepticisms, lack of trust, the deeply caustic irony targeting the grand narrative based on a significant human Ego or on the causality of the world the human being inhabits. And if postmodernism is associated with deconstruction, "delegitimation and dedifferentiation," as Paul Sheehan so aptly puts it, then Wole Soyinka's The Interpreters definitely must be included among the novels constructing and de-constructing their literary universes. Nonetheless, Soyinka's intention does not succumb to the mere experimentation, but constitutes, as his whole literary corpus, an outcry bemoaning the death of coherence and structure. On this level, Soyinka's novel destroys in order to reconstruct, only to discover that such a reconstruction would re-create the object destroyed. For the Nigerian Nobel laureate, such an anti-creation serves to underline the futility of any attempt of "Westernizing" the African thought. And for this purpose, the most adequate form of expression must be the fragmented textuality, the abundance of details, the interpenetration of future and past into the present, the multitude of pathways in the development of the novel, a development which shies away before concluding its journey among various proposals of endings. The reader is left at a crossroads of intentions, of possibilities, based on which he or she could create his/her own story. But Soyinka's experiment is not necessarily of a literary nature, although his Western literary formation does seem to suggest so. His literary experiment becomes a social one, described by the indeterminacy of the postmodern literary strategy. And such fluidity becomes, in Soyinka's view, one way of expressing the fragility of the Nigerian society.

Keywords: Postmodernism, intertextuality, de-construction, experimental strategy, fragmentation

In the aftermath of independence, the post-Afrocentric discourse became predominant, based on a strong nationalism. The African nations were forced to re-evaluate their traditional social structures in order to ensure their adaptation as nations to the new context. The African writer was also called to join "[this] zone of occult instability",[1] as Fanon called this new context. The social processes involved enhanced a space culturally determined "by ethnic, historical and sociological factors… as they affect and express themselves in our [African, our emphasis] literature,"[2] and the aesthetic modes engaged by the African writers are an expression of the cultural and social determinants defining the African societies.

Beyond his belonging to a space deeply wounded by history, Wole Soyinka is also a scholar, influenced by his profound interest in Western culture and its ways of expression. As such, it is no wonder that some of the concepts shaping the literature of the Old Continent found their seeds in his creations. Among the influences imprinting Soyinka's literary choices the postmodernist current is explicit in his first novel, *The Interpreters*, a novel set in Nigeria of the

[1] Frantz Fanon. *The Wretched of the Earth.* New York: Grove Press, Inc., 1963, p. 226.
[2] Abiola Irele. *The African Experience in Literature and Ideology*. London: Heinemann, 1981, p. 10.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

sixties, with the action moving incessantly from Lagos, the federal capital of Nigeria – a nexus for economic, commercial and political activities – to Ibadan, a state capital, and the seat of University of Ibadan – once again, a culturally and socially dense society.

Another level from which Soyinka's novel *The Interpreters* must be approached is through the analysis of this strong correlation between the cultural and political determinants to be noticed in the evolution of the Nigerian society, and perceived by a writer who was himself to fall victim to such determinants.

If the modern novels are concerned more with "with the multiplication of voices and perspectives and the concomitant difficulty of orchestrating those voices and perspectives",[3] with a strong desire "to achieve a spatial form",[4] moving the focus to the place, "unfolded in time,"[5] in postmodernist novels, relevant become the voices of the characters, what they say, not where they say it. To see them does not bring significance to the scene played, the background and the movement into space are meant only to give resonance and strength to their message.

The abundance of characters in Soyinka's novel, doubled by their disjunctive movement from a place to another, without firm grips on time or place, recommend The Interpreters as member of a group including Vladimir Nabokov's *Pale Fire* and *Ada or Ardor: A Family Chronicle*,[6] and the influential "Gravity's Rainbow" (Thomas Pynchon), to name just a few of the postmodern novelists.

The characteristics which define a postmodern novel, as a reaction to modernism, and in the sense of tragedy and deep disillusionment created by the Second World War, by the "death" of the humanity, at the same time with the bombings of Hiroshima and Nagasaki, the Holocaust and the horrors of the post-war phenomena such as the postcolonialism.

Viewed against this background, *The Interpreters* represents a harsh critique to the lack of flexibility and imagination demonstrated by the Nigerian society in the wake of the newly achieved independence. Pondering between "allying with the new gods" and "holding them to ransom,"[7] as one character proposes, the rulers and the academia do nothing, except mimicking the ways of the West.

If in the modern strategy, the artist was the answer to bringing the fragments of reality together and constructing a new meaning in which the subjectivity of the individual is melted away by the higher good, the postmodern view denies any remedy to the social chaos, neither the artist, nor the philosopher possess the abilities to change the social defect.

Soyinka's group of interpreters includes a sculptor, a philosopher, an inventor, a political leader, and each member interprets the reality from his point of view. What Soyinka presents his reader with is a puzzle of meanings, trying to construct a functional strategy for a society caught in the "dystopia and decadence" of mediocrity.[8] Such a fragmentation of view elicits the fragmentation of the discourse, doubled by temporal lapses and fractures, which underlining the post-modernity of Soyinka's work, also represent in narrative solutions a social

[3] Steven Connor, ed. (2004). *The Cambridge Companion to Postmodernism*, New York: Cambridge University Press, p. 63.
[4] Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature," in *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1963), pp. 3–25, 49–62, quoted in Steven Connor, *op. cit.*, p. 63.
[5] Steven Connor, op. cit., p. 63.
[6] Brian McHale (1992). *Constructing Postmodernism*, New York: Routledge.
[7] Wole Soyinka (1972). *The Interpreters*, New York: African Publishing, p. 13.
[8] Biodun Jeyifo, *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism.* New York: Cambridge University Press, 2004, p. 175.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

and political reality: the reality of the post-colonial state, arbitrary and uneven in its structures of power and its pretenses at modernity.[9]

Present and past are non-arrested in Soyinka's novel, its protagonists exist in both direction, before and now, and the smallest detail triggers such lapses in time and space, the returning from such experience is painful, and the slightest remembrance, as a small puddle of rain water, promotes another experience of the past. We see one of the characters, Egbo, watching the "talkative" puddle [of beer] and reversing instantly to a moment in the past in which, journeying on his home river, he made a choice to renounce to his inheritance. The rain, the river, the past with its choices, factors deeply employed by Soyinka in a stream of consciousness drawing ever closer his experimentation with the post-modern techniques.

Magical realism has its major role to play in transmitting the inescapable link forcing the African to return to his past, even if this means to relive its dramas. In the world inhabited by Egbo's people, gods are as real as the worshippers, informing their lives and obscuring their ways. This mixture of myths and dreamy realities obliterates the harsh reality of the new post-colonial world, being used by Soyinka's characters as means of escaping the meaningless struggle with the corruption of the social body.

The endless recourse to the past and the fruitless debates about how the destiny of the country must be shaped into the better is conveyed in a caustic irony, an irony which constitutes a mark of Soyinka's works related to the post-independence period. His intellectual characters, representing types considered essential for the emergent state, intellectuals with the means and the desire to accommodate to the tremendous changes brought by post-colonialism, are marginalized, either by their choice, in their keeping the distance from the corruption, the materialism and the political tendency of their Nigerian elite, or by their alienation from the social intercourse. Educated in Western schools and influenced by this education, they return to their country to effect a change which due to its roots cannot be but a hybrid. And as such, their attempt at answering the social question remains, at least in Soyinka's novels, an aborted proposal whose practicality still claims recognition.

As Derek Wright underlines:

> In practice, however, they are excluded from real power, and their reformist zeal is blocked by time-serving editors, vested monopoly interests, the rival piracies and chicaneries of traditional rulers in the creeks of the Niger delta (only marginally less disreputable than their urban counterparts), and a preposterously anglicized academic establishment. In its frustration, the group turns it *[sir]* abrasive honesty and satiric eye for the phony and disingenuous upon this latter elite of "new black *ayinbos",'* on its social pretensions, vulgar philistinism, and hypocrisy.[10]

As viewed by its critics, *The Interpreters* reflects Soyinka's endeavour to assume aesthetic risks and challenge his audience/readers. Never satisfied with "unrelieved competence" (Preface), Soyinka revealed a certain tendency „to overload his vehicles and drive with a certain extravagance,"[11] a source of complexity which brings him closer to the post-modern writers.

[9] Cf. Mark Mathuray, „Intimacies between men: modernism, African homosexualities and masculinist anxieties in Wole Soyinka's The Interpreters." *Journal of Postcolonial Writing* 50.6 (2014): 635-647.24.05.2014. http://dx.doi.org/10.1080/17449855.2014.929294, pp. 636-37.

[10] Derek Wright, „Obi Maduakor. Wole Soyinka: An Introduction to His Writings. Review." *Research in African Literatures* 21.2 (1990): 109-113. http://www.jstor.org/stable/3819284.

[11] Mark Kinkead-Weekes, „The Interpreters - A form of criticism." *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. James Gibbs. Boulder, Colorado-London: Lyenne Rienner Publishers, 1996, p. 219.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

One of the characteristics of Soyinka's novel, shared with most of the modern literary creations of the African space, and remarkably vivid in Soyinka's writings is the didactic mission of African literature translates itself in active intervention in the society's development, for the intellectual has an obligation to evolve and then to "teach" his compatriots how to become members of such a society.

The mid-60s represented a turning point in West African fiction. The social and political themes gave place to moral and spiritual dimensions. *The Interpreters*, included in this corpus of narratives (1965), is considered a key text for "the contemporary severance from cultural roots as the source of spiritual and social disintegration."[12]

From another perspective, Soyinka's first novel is an "essentially socio-political satire, mediated by the interpreters on behalf of the author."[13] Undeniably one of Soyinka's main target are the African society and its vicious and corrupted mores, but the author wants to go beyond this critique of his times, in order to reach an understanding of the forces forging this society: history, tradition, the individual's psyche, the sense of community, and social cohesion. The accent remains on the individuals and his development in response to a social cause.

Through *The Interpreters*, Soyinka does not propose a solution to the deep ambiguities of the period; he is clearly interested in identifying all the factors involved in defining what it means to be African after independence. Far from sustaining the concept of Negritude, whose "informing soul… of aesthetic… is… the question of identity, especially in its *retour aux sources* stance,"[14]Soyinka negotiates between the image of an African returning to the old ways, therefore denying the colonial history, and a new identity, a post-colonial identity, which assimilates the cultural marks of the West, consciously learning to inhabit the social border created between the former Africa and the historically modern one. As we will see, for Soyinka, this process means interpretation, of the events, of the social background, of history, and of philosophy, without denouncing the recourse to tradition and myth. Soyinka subscribes to the idea that it is through myths that the social customs and structures must be preserved in order to build on their foundations a society of the present; but this insistence on the past must exclude, with a shortsighted reverence, the effect the outer influences had upon them. The entire novel is a work of interpretation, interpretation of the society, of the politics, of the financial market, of the morals; and to each channel of interpretation Soyinka proposes a group of interpreters.

The first level of analysis addresses the structures and narrative techniques used by Soyinka in writing *The Interpreters;* these techniques lead to the inclusion of Soyinka's narratives (his novels and autobiographies) in a certain current. The diversity of interpretations from this point of view is a confirmation of the fact that Soyinka's narratives are hybrid, combining literary strategies from "the high modernist moment" (Gikandi) to the realism of the descriptions (Wright), and, in between, a form of magical realism, a dense fabric of mythical elements and actual live.

A second level of analysis must approach the novel through the conscience of its characters, on the social, individual, and cultural level; and by culture, we also mean the mythical dimension of each character's psyche. Even if Soyinka uses his characters as embodiments of abstract concepts, they have a voice in the novel, the voice of a social representation. As improbable as some critics considered the cohesion of such a group, we will

[12]Abiola Irele and Simon Gikandi, *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 494.
[13]Mark Kinkead-Weekes. *op. cit.*, p. 219.
[14]Charles Nnolim. *Approaches to the African Novel. Essays in analysis*. Lagos: Malthouse Press Limited, 2010, p. xiii.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

show that they share at least one function, that of creating a social base for the Nigerian identity, albeit through contrasting strategies.

BIBLIOGRAPHY

Connor, Steven ed. (2004). *The Cambridge Companion to Postmodernism*, New York: Cambridge University Press.

Fanon, Frantz (1963). *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, Inc., 1963.

Irele, Abiola (1981). *The African Experience in Literature and Ideology*. London: Heinemann.

Irele, Abiola, Gikandi, Simon (2004). *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press.

Jeyifo, Biodun (2004). *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*. New York: Cambridge University Press.

Kinkead-Weekes, Mark (1996). „The Interpreters - A form of criticism." *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. James Gibbs. Boulder, Colorado-London: Lyenne Rienner Publishers.

Mathuray, Mark (2014). „Intimacies between men: modernism, African homosexualities and masculinist anxieties in Wole Soyinka's The Interpreters." *Journal of Postcolonial Writing* 50.6 (2014): 635-647.24.05.2014. http://dx.doi.org/10.1080/17449855.2014.929294.

Nnolim, Charles (2010). *Approaches to the African Novel. Essays in analysis*. Lagos: Malthouse Press Limtied, 2010.

Wright, Derek 81990). „Obi Maduakor. Wole Soyinka: An Introduction to His Writings. Review." *Research in African Literatures* 21.2: http://www.jstor.org/stable/3819284.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

IOAN MOLDOVAN'S OPERA OMNIA BETWEEN APOLLONIAN AND DIONYSIAN FEATURES

Mihók-Géczi Tamás

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: This study seeks to point out the main features of Ioan Moldovan's poetry starting from his literary debut to his most recent book, timpuri crimordiale (crimordial times, 2014). In fact, the essay presents a critical diachronic approach upon the poet's aesthetical heterogeneity, also searching for the switches made by him during his literary activity. Placed between the limits of Apollonian and Dionysian, Ioan Moldovan's writing could be the subject for a certain harmony between these conditions consecrated by the one of the most popular German philosophers, Friedrich Nietzsche. Therefore, the paper tries to emphasize on that perpetual suppression of the implosions (e.g. the daily spleen), which came from the Dionysian temper of the poet, hyphening the main causes and conjunctures.

Keywords: Ioan Moldovan, poetry, Apollonian, Dionysian, apathy

1. Preliminarii bio-bibliografice

În contextul literaturii noastre extrem-contemporane, Ioan Moldovan se dovedește a fi unul dintre puținii poeți de cursă lungă a căror operă, din perspectivă diacronică, a rămas fidelă programului poetic prestabilit. Un simplu demers inductiv demască această aderență tributară lucidității poetului ardelean, una premergătoare fiecărei tranziții dintre etapele de creație. De aceea, gradul asumării acestui tip de discurs cerebral este mereu ridicat; cristalizarea timbrului poetic se petrece la nivel lexical, iar investigarea posibilităților (și, de aici, a contrafactualităților) cuvântului odată rostit se manifestă cu o complezență autentică.

Poet al rostirii izolate, Moldovan reușește să mixeze cu ostentațiile alienante ale socialului pe fondul unei individuații stabilizatoare. În consecință, impulsurile din exterior dobândesc în lăuntricitatea poetului o alură aproape senină. Apatia este la acest poet un parazit imposibil de înlăturat („azi e ziua de ieri și mainimicul a rămas / în cartier / ca un incendiu nereușit" – *Euforii*), dar și alibiul unui monolog de proporții.

Vocea sa poetică presărată cu bemoli pendulează, ca în cadrul unui repertoriu de *darkjazz*, între note grave respectiv ludice. Această sobrietate funciară pe care autorul urmărește cu prisosință să o dinamiteze din interior face ca sincronicitatea dintre debutul său cu *Viața fără nume* și cel al lui Mircea Cărtărescu cu celebrul volum *Faruri, vitrine, fotografii...* în anul 1980 să fie o simplă coincidență. Criticii de serviciu ai vremii au remarcat eterogenitatea estetică dintre cei doi; Romulus Bucur, de exemplu, este de părere că Ioan Moldovan „se desprinde de la început de optzeciști prin indiferența totală față de truculența și rumoarea acestora", adăugând că, deși „în aparență nu e preocupat de scriitura textualistă sau nu se arată interesat de procedeele așa-zis inovatoare, el scrie un discurs postmodern sobru, emancipat de sechelele localiste ale

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

provinciei noastre literare."[1] Trebuie că, în acest caz, criticul are în vedere inclusiv textualismul specific postmodernismului, trăsătură topită cu rafinament la Ioan Moldovan într-o seamă de maniere metapoetice.

Reiese, deci, că autorul *Artei răbdării* nu se revendică de la principiile estetice ale primei linii optzeciste formate la Cenaclul de Luni al lui Nicolae Manolescu. Aparținând celui de-al doilea val de echinoxiști (colegi de breaslă generaționistă fiindu-i: Al. Cistelecan, Nicolae Oprea, Alexandru Vlad, Virgil Podoabă, Augustin Pop, Aurel Pantea, Mircea Petean, Ștefan Borbély, Gheorghe Perian, Ion Cristofor etc.), Ioan Moldovan scrie o poezie mai chibzuită, și, structuralmente, mai transilvăneană. De aceea, izomorfismele cu acești congeneri trebuie căutate sub fusuri *mitteleuropene*.

S-a mai spus și că aparenta lipsă de participare a vocii lui poetice îl apropie de nume șaptezeciste precum Mircea Ivănescu sau Virgil Mazilescu. Inserția de personaje reale și pasajele de intertextualitate[2], la care se adaugă conexiunile lexicale latente, le dau într-adevăr textelor optzecistului o notă mirceaivănesciană. Cu toate acestea, versurile lui Ioan Moldovan se caracterizează printr-o concizie net superioară autorului poemelor cu Mopete, cel din urmă cultivând deliberat estetica prolixității. Totodată, poetul ardelean mizează pe un tip de burlesc absent la Mircea Ivănescu. Cât despre înrudirea estetică a poetului cu Virgil Mazilescu, elementele comune din care pornesc și celelalte asemănări sunt secvențialitatea abruptă a frazei și focalizarea pe spațiul citadin.

Parcursul poeziei lui Ioan Moldovan din perioada uceniciei și până azi – când cotele scrierii sale au depășit demult ceea ce se cheamă maturitate literară –, poate fi schițat sub raport geografic: Liceul și facutatea le urmează la Cluj, etapă de formare pe care o absolvă cu dibăcie, talentul său literar fiind remarcat încă de pe atunci de nume ca Ana Blandiana sau Adrian Păunescu. Tot atunci începe să colaboreze cu diferite reviste culturale (debutul publicistic îl face în revista liceului), urmând ca din anul 2 de facultate să fie redactor la revista studențească „Echinox", iar, pe urmă, secretar de redacție.[3] Apoi, urmează perioada maramureșeană, cea de afirmare scriitoricească, încununată de primele trei volume de poezii semnate Ioan Moldovan: *Viața fără nume* (1980), *Exerciții de transparență* (1983) și *Insomnii lângă munți* (1989). Cea de-a treia etapă începe aproape în sincron cu postdecembrismul, revoluția găsindu-l pe poet stabilit la Oradea. Este primit în redacția revistei „Familia", unde îi are colegi pe echinoxiștii Ion Simuț, Virgil Podoabă, Gheorghe Perian respectiv Traian Ștef, primul și ultimul lucrând până în prezent la redacția de pe malul Crișului Repede. În ce privește inspirației, Oradea se dovedește a fi benefic poetului, acesta publicând ulterior încă 7 volume de poezii. Își exersează scrisul și în registrul pubicistic, este inclus în diverse antologii și tradus în limbile: engleză, germană, maghiară, franceză, cehă, slovacă, albaneză și slovenă. Începând din 1990, este redactorul-șef al revistei „Familia", sub conducerea sa, revista continuând să prospere din perspectiva vizibilității la nivel național.

Cu timpul, devine unul dintre corifeii grupului orădean de poeți optzeciști format din nume ca Traian Ștef, Gheorghe Vidican, Alexandru Sfârlea, Ioan F. Pop sau Pașcu Balaci (unii dintre cei enumerați au debutat abia după căderea Cortinei de Fier). Menționăm și faptul că în ultimii trei ani, Ioan Moldovan a fost nominalizat la Premiul Național „Mihai Eminescu" pentru Opera Omnia.

[1] Romulus Bucur, în *Arca*, nr. 10-11-12/1999 *apud* Ioan Moldovan, *Opera poetică*, Editura Paralela 45, Pitești, 2016 (ediție coordonată și îngrijită de Călin Vlasie; prefață de Al. Cistelecan).
[2] Alexandru Vakulovski, de pildă, vede poezia lui Ioan Moldovan ca fiind „prin excelență intertextuală" (în revista „Apostrof", nr. 6/2000 *apud* Ioan Moldovan, în *Prefață* la *op. cit.*, p. 7).
[3] Ioan Moldovan, în *Notă bibliografică*la *op. cit.*, p. 339.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Luând în considerare toate aceste evenimente, adunarea și publicarea întregii sale activități poetice sub forma unei cărți masive în colecția „Opera poetică" a Editurii Paralela 45 a venit cumva firesc.

2. Ioan Moldovan. Opera poetică

Privită din unghiul retrospectiv al *Operei Poetice* de autor recent apărute, vocea poetică a lui Ioan Moldovan se dovedește a fi, nu doar sub raport stilistic, cât, mai ales, din perspectivă ontologică, de o continuitate flagrantă. De-a lungul celor 10 volume de poezii pe care le recapitulează *Opera Poetică*, revelațiile poetului – căutate cu o comoditate specifică blazării precoce – se declanșează mai cu seamă concentric, decât algoritmic.

În generoasa și pe deplin justificata prefață la Opera Poetică a autorului orădean naturalizat, criticul Al. Cistelecan îl numește pe acesta „gurmand al lumii"[4], cu referire la predispoziția poetului optzecist pentru selectivitate. Gusturile lui Ioan Moldovan în materie de melancolie izvorăsc dintr-o exaltare a spiritului, una însă atent supravegheată. De aceea, versurile de aici se remarcă nu neapărat prin tesiunea intrinsecă – aceasta fiind, deci, scăzută, căci secvențele firului epic se deșiră în reluare –, ci, mai degrabă, prin condimentele de factură lingvistică, administrate cu o dexteritate ingenuă. Astfel, rețeta propusă de Ioan Moldovan stă în concesia reciprocă dintre esențele expresioniste disimulate și luciditatea birocratic-consumeristă de suprafață, materia primă a poetului optzecist pentru a face poezie rămânând *bunul comun*.

Nu puțini exegeți ai autorului *Mainimicului* au subliniat neîntrerupta dedublare a eului poetic, marea majoritate identificând în această trăsătură marca autentică a poetului[5]. Lehamitea manifestată în gesturi ardelenești get-beget are ca sursă de alimentare primordială evenimente cotidiene aparent insignifiante. Din exploatarea eficientă a acestor spații poetice se naștere un tip de minimalism propriu reverberărilor meșteșugite. Formulele concise obținute, pe ale căror pârghii se bazează poezia optzecistului orădean, vor fi botezate *însemnări primitive*[6] de către autor[7].

Putem vorbi, așadar, de o perpetuă reprimare voită a imploziilor venite dinspre fondul temperamental de tip dionisiac al poetului. Evenimentele de zi cu zi declanșează goana după himere, traseu parcurs în mod exclusiv textual. Marea istorie, precum și idealurile social-etice respectiv proiecțiile artistico-poetice exprimate sunt învăluite (și, de cele mai multe ori înăbușite) de spleenul cotidianului. Ține de domeniul măiestriei felul în care Ioan Moldovan integrează nume de personaje și concepte generice (v. Maica Tribului, Mélancholy, docta puella, mainimicul) pe mica scenă a gesturilor provinciale. Reușita acestui colaj rezidă în dozarea optimă a tropilor, simbolurilor și referințelor livrești. Iată, de pildă, o parodie eminesciană care nu cade în derizoriu, decât în direcția în care a fost înzestrat să o facă: „Vreau să-mi iau un ceas de mână / Vreau să-mi iau un ceas de masă / Și mai vreau o săptămână / Să mă duc. Să fiu frumoasă. / Astfel zise mititica / Și bondoaca muncitoare. / Era într-un cârd. Nimica / Nu ningea, nu era soare. / Iar eu trec de-a lung de maluri / Mă îndrept și mă deștept / Viața asta face valuri / Însă-ntr-un concept / Inept"[8](*(romanță)*)

[4] *Ibidem*, p. 8.
[5] Dintre toți, numai Alex Ștefănescu îi impută autorului „lipsa de exuberanță stilistică" (Ioan Moldovan, *op. cit.*, Referințe critice, p. 346).
[6] *Însemnări primitive* este, totodată, titlul celui de-al șaptelea volum publicat de Ioan Moldovan (Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2005).
[7] Ioan Moldovan este, în fond, un poet preocupat de încadrări (făcute, de altfel, cu haz).
[8] Ioan Moldovan, *op. cit.*, p. 321.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Mărunțișurile invocate completează laolaltă grila deontologiei blazării pe care poetul o construiește poem cu poem, nu înainte însă de a proba disponibilitățile limbajul privind temele grave ale literaturii. Interesant este faptul că Moldovan nu apelează la o ironie percutantă atunci când alege să se joace cu tenebrele existenței, procedeul preferat fiind un soi de detașare bonomă. Octavian Soviany are dreptate când spune că, în această poezie, „locul afectelor e luat, ca la Bacovia, de inflamări ale nervilor, declanșate de teroarea nimicului, de prezența golului, care devorează în egală măsură lucrurile și oamenii (...) Referințele livrești și jocurile intertextuale (...) [se leagă] de obsesia atotprezentă a morții”[9]. Ne putem închipui această devorare din interior a ființei ca pe niște refugii ce se includ după logica structurală a păpușilor Matrioșka. Numai că, odată cu trecerea dintr-o oază a resemnării într-alta, spațiul mântuirii se îngustează până în pragul aneantizării complete. Ultimatumul este totuși amânat, salvarea temporară petrecându-se mai mereu sub zodia unui cuvânt, citat sau gest textual.

Vorbim, așadar, de actele unei demitizări irevocabile ce nu de puține ori adoptă un ton confesiv: „Ce vrei să faci cu mine, Doamne, nimic nu-mi mai rămâne treaz – / Timpul ca o mâzgă pe obraz / Mă bălăcesc în propriu-mi sânge gros / Decât e porcu-n baltă, sunt mult mai mocirlos.”[10] (*În sus*) Deși apocalipsa nu pare să se prezinte în plenitudinea ei, aceasta este pregătită cu migală în cadrul unor lucrări la care principalul actant respectiv elementele din decor participă cu o empatie împărășită. Himerele care se resimt la tot pasul deseori poartă măști feminine, precum Maica Tribului, femeile Tribului, Dânsa, docta puella, madame Butterfly sau Fiara. Totodată, laitmotivul gunoiului grupează în jurul său câini vagabonzi și oameni ai străzii, panorama stradală fiind completată de porumbei, un fel de mici slujbași ai destinului.

Nu în ultimul rând, artificiile lingvistice se pliază mereu fără vreo marjă de eroare pe angoasele și lehamitea afișate. Sunt preferate aliterațiile, omonimiile (*iarbă – iar, bă*) și paronimiile (*după-amiaza unui* fan [s.n.]), rețeaua de rime fiind cea care dă tonul acestor exhibații ludice.

3. Etape de creație

Fluctuațiile poeziei lui Ioan Moldovan, am mai spus-o, sunt minore, dar sesizabile, ele urmând, din punct de vedere calitativ, un traseu (ușor) ascendent. De fapt, fiecare volum nou vine pe fondul unor semne profetico-poetice anunțate mai mult sau mai puțin explicit în precedentele. Sistemul poetic al optzecistului orădean se construiește diacronic, aceste acte de consolidare neimplicând comutări spectaculoase sau abnegări.

Poezia lui Ioan Moldovan poate fi împărțită în trei etape de creație, în funcție de două mari criterii – atitudinea poetică și fluxul discursului – după cum urmează: 1) *Refugii și subterfugii livrești* (primele 3 volume), 2) *Poetica oboselii și a resemnării* (cele 4 volume mediane) și 3) *Fațetele mainimicului sau resemnarea resemnării* (cele mai recente 3 volume publicate). Sigur că tendințele dominante ale celor trei faze poetice se întrepătrund, de unde și omogenitatea versurilor și, în consecință, receptarea critică favorabilă.

Refugii și subterfugii livrești

Probabil că lupta dintre impuls și camuflare/retragere din subtextul poeziei lui Ioan Moldovan este cel mai bine reprezentată în primele trei volume: *Viața fără nume*, *Exerciții de*

[9] Octavian Soviany, în *Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală. Volumul I. Lirica ultimelor decenii de comunism*, 2011 apud Ioan Moldovan, *op. cit.*, p. 352.
[10] Ioan Moldovan, *op. cit.*, p. 311.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

transparență respectiv *Insomnii lângă munți*. Conglomeratele poetice exersate aici împrumută un discurs propriu reportajelor sacadate. Dinamismul cotidianului este explorat cu o inocență deloc naivă, fiind înăbușită mai mereu într-o aluzie livrescă. Al. Cistelecan spune despre această bravură *à rebours* că „pe Ioan Moldovan spaima de real, de «elementarele» informe îl determină să fugă la adăpostul Bibliotecii și să recurgă la sprijinul aluziei ori citatului". Iată o mostră viabilă: „se aude zdrăngănitul unui atelaj fabulos / ecce homo? / pânze sângerii umflate de vânt într-o imaginație ce nu doare / savantul tom al secundei (...) / urzicile ciupercile mușețelul / imperiile revoluțiile / scriitura / legea gravitației legea relativității / cuneiformele altor sori / acel „ești fericit" și informația aburind pe masă / acesta este trupul meu / comestibil ca o vedenie." (*Viața fără nume – XV*) Această eschivă antrenantă constituie esența primei faze poetice a lui Moldovan, poetul refuzând, de-a lungul celor 10 cărți publicate, dezrădăcinarea din acest sol care, până la urmă, se dovedește a fi fertil poeziei sale.

Oboseală și resemnare

Odată cu *Arta răbdării* (1993), reprimarea insolitului se va face programatic. Totuși, decepțiile inhibitoare se manifestă blând, momentele viscerale consumându-se deseori în cheie simbolistică: „Și totuși frica se construiește: pe creierul / crud și verde al ei / pe creierul ei de câine // doar mireasma omului obosit" (***) Ecourile expresioniste sunt dizolvate atât în structuri ludice, cât și în tatonările unor concepte abisale, pe care poetul le va relua mai târziu cu un plus de vervă: „Peste umărul tău se întinde degetul mainimicului / și se hrănește" (***) Tot aici încep să sporească formulele tautologice care caută să împingă cadrele poetice în mrejele absurdului. Următoarele trei volume (*Tratat de oboseală*, *Interioarele nebune* și *Însemnări primitive*) nu fac decât să îngroașe tușele caricaturale. Poemul *Miercuri de noiembrie* inclus în volumul *Tratat de oboseală*, este unul dintre exemplele cele mai pertinente că, în spațiul poeziei lui Ioan Moldovan, viața propriu-zisă a conceptelor nu durează decât o clipă, după care ele cad în dizgrația poetului. Spectacolul acestei blazări refulate aparent primitiv constă în păstrarea conceptelor „moarte" sub formă de fosile lexicale ce, în starea lor pasivă, sunt chemate să facă jocul contextual al poeziei.

Fațetele mainimicului sau resemnarea resemnării

Cea din urmă etapă își deschide porțile sub semnul astrologic al peștilor și este echivalenta consacrării *mainimicului*. Reiterarea acestei noțiuni operaționale lămurește proiecțiile trancendentale tatonate în volumele anterioare. Potrivit spuselor poetului din *Argumentul* elaborat în debutul volumului *Celălalt pește* (2005), *mainimicul* indică „un fel de desprindere. Un fel de moarte în lucrare care se numește viață."[11] Apare, totodată, problema alterității, Poezia reprezentând singura soluție, singura frecvență la care comunicarea dintre cele două lumi poate avea loc. Numai că poetul nu se dezice de tabietul său de a poza în apatic: „eu sunt sătul // de mine însumi și *docta puella* s-a săturat" (*Simeon de Persia și cei împreună cu el*), „Încep și eu să miros ca altcineva / noroc cu pianul și / nenoroc cu scrisul" (*Ca altcineva*)

Eul poetic este captivul mecanismelor primordiale ale lumii, expediția sa de a căuta semne în fibrele tot mai opace ale lumescului fiind echivalentul unui *joc secund* în sens barbian. Deși el identifică liantul dintre *mainimicul* activ și cel pasiv, tentațiile denegării ridicate la rang de manieră îl readuc mereu în zona sa de confort de unde el poate urmări și perverti lexical micile realități în desfășurare. Colapsul autoreferențial, în sfârșit, se produce: „Dar nici chiar așa, să uiți tu de neam, de trib / să te tot ascunzi în caietul cu coperți sticloase și lichide / și brusc să-ți

[11] Ioan Moldovan, *op. cit.*, p. 223.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

dai câte-un pumn în cap / unde clicăiesc delicatele oase / ale sinamăgirii", „Mi-e urât cu mine m-am urât cu mine de mine" (*Locu(i)tor*).

Autonomia dobândită de poezia lui Ioan Moldovan se datorează, așadar, unui lung șir de resemnări venite pe fond dionisiac și în a cărui formulă poetică se schimbă doar variabilele – himere administrate de *mainimicul* atotdevorator.

BIBLIOGRAPHY

A. Bibliografia autorului

Moldovan, Ioan, *Opera poetică*, Editura Paralela 45, Pitești, 2016 (ediție coordonată și îngrijită de Călin Vlasie; prefață de Al. Cistelecan).

B. Bibliografie critică

1. În volume:

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

Mugur, Florin, *Schițe despre fericire*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

2. În periodice (online):

http://www.romlit.ro/ioan_moldovan_nu_sunt_un_fan_al_ideii_de_generaie – accesat în data de 20 martie 2017.

https://revistavatra.org/2016/09/15/vatra-dialog-cu-ioan-moldovan-te-nasti-poet-in-masura-in-care-devii-poet/ – accesat în data de 21 martie 2017.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ASPECTS OF THE SYMBOLISTE METAPHOR AND ANALOGY

Andreea Iuliana Damian

PhD Student, University of Pitești

Abstract: The symbolist metaphoric phenomenon should be viewed from a flexible point of view because the metaphor and the analogy are adaptable figures of speech, mostly based on the reader`s interpretation and emotional understanding. The constitution of the metaphor and the analogy in the symbolist poetry relies on the ability of these figures of speech to focus some semantic aspects while leaving others aside adjusting to different contexts.

Keywords: metaphor, symbolism, synecdoche, analogy, similarity

Lirica simbolistă românească nu are granițe delimitate asemenea simbolismului francez, la debutul simbolismului nu se afirmă aderarea la acest curent literar a poeților inițiatori. Astfel, Macedonski este considerat a fi poet simbolist prin adaptabilitatea sa la inovațiile poetice, însă este romantic prin fire și simțire. Totuși, Al. Macedonski este reprezentantul de seamă al simbolismului românesc: ,,Deși Macedonski n-a fost un poet simbolist decât prin puține aspecte ale operei sale, în care elemente romantice și parnasiene sunt predominante, cele dintâi afirmări de idei simboliste în literatura noastră i se datorează...[1]”

Privind lucrările de semantică ale lui Roman Jakobson, metafora este o complexitate a simțirilor umane, de aceea se apropie de sinestezie.

Însă, lirica lui G. Bacovia, D. Anghel și I. Minulescu este incontestabil una de factură simbolistă. Aceștia nu-și declară în mod constant crezul poetic, ci doar mai degrabă în declarații personale despre propria creație, decât în cele teoretizate.

Ion Minulescu își face apariția în viața poetică fiind un creator deschis, simpatic, ironic și locvace, dar chiar și așa, considerându-se un inovator al artei poetice, el este reținut în a se delcara simbolist.

Deși, apreciat pentru locvacitatea sa, I. Minulescu arată multă parcimonie în declarațiile sale privind aderarea la un curent literar și respingerea altor influențe.

În interviurile pe care i le acordă lui I. Valerian afirmă că posibilitatea de a crea este ,,un defect al sufletului, nu o calitate a creierului[2]”, oferind astfel un motiv pentru absența formală a unei ralieri programatice.

Simbolismul românesc este strâns legat de încercările prin care se cerea apropierea de poezia eminesciană, deși de pornirile literare antisămănătoriste. Influențe eminesciene apar în lirica lui D. Anghel, I. Minulescu, Șt. Petică și chiar G. Bacovia. Totuși, majoritatea poeților colaborează cu reviste ca *Lumea nouă* sau *Viața românească*, urmărind o detașare de trăsăturile

[1]Bote, L., 1966, p. 79
[2]Valerian, I., 1970, p. 166

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

eminesciene, susţinuţi de Macedonski aceştia creează o mişcare literară menită să demoleze mitul imposibilităţii atingerii geniului creaţiilor eminesciene.

Simbolism este definit la început prin raportare la creaţia eminesciană, o reacţie a scriitorilor posteminescieni la lirica poetului de geniu. Deşi, existaseră încercări de imitare a poeziei lui Eminescu, mai târziu Bacovia va ironiza temele şi motivele acestei poezii: ,,S-a dus albastru cer senin/ Şi primăvara s-a sfârşit/ Te-am aşteptat în lung suspin,/ Tu n-ai venit/.../ Iar, mâini, cu-al iernii trist pustiu/ De mine-atunci nu vei mai ştii/ Nu mai veni, e prea târziu/ Nu mai veni!" (*Ecou de romanţă* – G. Bacovia).

Al. Macedonski în exaltarea faţă de apariţia şi promovarea noului curent, stabileşte o egalitate între simbolism şi decadentism, deşi promotorii francezi manifestaseră împotriva acestei neclarităţi.

Pe teritoriul românesc Şt. Petică va reuşi să clarifice neînţelegerea precizând că inovaţia nu reprezintă lipsa de sens literar, ci mai degrabă conservarea unor idei depăşite ar putea însemna.

Această definire a simbolismului prin negarea romantismului nu îi diminuează însemnătatea, ci îi impune limite şi mijloace novatoare de a demonstra valoarea proprie: ,,În măsura în care se poate vorbi de o <<estetică>> riguroasă în simbolism, ea va reprezenta, în primul rând, legitimarea unei rebeliuni poetice, justificarea unei emancipări, afirmarea drepturilor inovaţiei poetice în faţa tradiţiei[3]."

Una dintre cele mai mari deosebiri ale acestor curente literare a fost intelectualizarea eului liric în concepţia simbolistă: astfel poezia trăirilor intens emoţionale este înlocuită cu lirica intelectualizată.

Simboliştii refuză rigurozitatea romantică, schimbând viziunea asupra retoricii, sugestia se realizează printr-o fază eliptică din care simbolul se poate discerne mai uşor.

Muzicalitatea este una dintre cele mai importante trăsături ale liricii simboliste, ea este apreciată diferit: pentru Valéry muzicalitatea este baza acestei mişcări, punctul de pornire; pentru Macedonski este mai importantă muzicalitatea externă creată prin imitaţii ale sunetelor; iar pentru Verlaine muzicalitatea este rădăcina întregii creaţii.

În lirica românească, Lovinescu găseşte în muzicalitate portiţa pe care poezia o necesită pentru a se detaşa de intelectualism: ,,simbolismul [...] reprezintă adâncirea lirismului pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc [...] el nu numai că reprezintă *intelectualizare* literară [...] ci reprezintă o reacţiune împotriva intelectualismului.[4]"

În ciuda faptului că simbolismul nu a promovat o poezia filozofică, poezia simbolistă este o poezie de cunoaştere; astfel G. Călinescu consideră că muzicalitatea acestei poezii este cea care reuşeşte să scoată în evidenţă inovaţiile poetice: detaliul estetic, absenţa accentuării decorului şi accederea către metafizic. De fapt, muzicalitatea unui text poetic reprezintă o analogie a întregii forţe cu care vibrează universul.

Teoria baudelairiană a analogiei universale şi a corespondenţelor stă la baza conturării simbolismului din punct de vedere simbolic. Totuşi, lirica simbolistă românească nu asimilează analogiile prezentate de Baudelaire de la nivel macro-, la nivel micro.

Integrarea lui Baudelaire în poezia românească are loc mai târziu, după afirmarea simbolistă şi mai ales prin lirica argheziană care pune în centru estetica urâtului, şi nu teoria analogiei universale.

[3] Bote, L., 1966. P. 249
[4] Lovinescu, E., 1981, p. 268-269

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Simbolismul depășește tendințele descriptive ale liricii clasice sau romantice, ci dimpotrivă prin intermediul analogiei și al corespondențelor creează o lirică inovatoare. Astfel, analogiile oferă posibilitatea eului liric de a se contopi cu mediul extern: ,,Ceea ce deosebește pe simboliști de poeții de mai înainte este împrejurarea că asemenea apropieri de elemente prezentând între ele unele analogii formează însuși principiul poetic al lor, pe când la cei din urmă ele sunt mai mult ceva întâmplător, accesoriu[5].'' Ovid Densușianu descrie aceste analogii ca fiind reprezentații ale planului spiritual în planul material și ale cosmicului în teluric. Așadar, analogia sau simbolul devin transcedentare pentru lumea actuală. Aceste aspecte dau naștere unei *poezii noi*, o poezie de cunoaștere care deschide calea către un nou curent literar.

Fiecare perspectivă a liricii simboliste românești este unică, deși asemănătoare, poeziile simboliștilor români creează un liant între literatura predecesorilor și cea a poeților moderni ce vor urma: ,,Poeții simboliști [...] au fost asemeni firelor de nisip: fiecare fir pare să reproducă la infinit o unică granulație, dar, unul lângă altul, ele formează [...] o plajă diferită de ceea ce se află în jur.[6]''

Simbolismul reprezintă un moment de transformare calitativă a poeziei, o trecere de la transpunerea realității în poetic la recrearea unei realități a poeticului însuși. Distincția majoră între o imitare a realității *mimesis*, și crearea unei realități alternative se produce la sfârșitul secolului XIX, devenind un factor inovator pentru toate artele, nu doar pentru literatură.

Aflat la intersecția clasicului cu modernul, simbolismul românesc este legătura dintre două epoci diferite, devenind o expresie a societății aflate în plină evoluție. Au existat numeroase versiuni ale teoriilor literare în ceea ce privește metafora, totuși cea mai mare parte dintre acestea vizau această figură ca fiind una anologică. În lucrarea sa, Warren Schibbles creează o imagine de ansamblu asupra multitudinii de viziuni din care poate fi analizată această figură de stil.

Metafora fiind o figură analogică are capacitatea de a combina mai multe realități lingvistice: poetică, stilistică și retorică. Aceste planuri sunt complementare, derivând unul din celălalt, ceea ce oferă metaforei o dimensiune de structură și una limitativă.

Totuși, trebuie precizat că dimensiunea retorică a cuvântului este bivalentă: implicând existența semantică propriu-zisă a cuvântului, cât și deschiderea textuală a acestuia, care variază în funcție de context.

Privind textul poetic la nivel macro, retoica nu se poate separa de stilistică, deoarece textul se află în concordanță cu lectorii și cu capacitățile acestora de receptare. Astfel, expresivitatea textului reprezintă preocuparea, implicarea și aderarea cititorilor la textul poetic.

Metafora pusă în legătură cu ceilalți tropi devine un punct central al interpretărilor semiotice, conferindu-i acesteia un rol important între celelalte figuri analogice, ce derivă din ea: personificarea, simbolul, alegoria, comparația și comparația metaforică.

Simbolismul românesc este împărțit în trei categorii, în ceea ce privește expresia poetică: grupul de sugestie parnasiană creat în jurul lui Macedonski; grupul creat în jurul revistei *Viață nouă* Anghel-Petică-Minulescu și grupul apărut prin Bacovia sub influența poeziei bacoviene.

În perioada de tranziție de la romantim spre simbolism, figurile de stil suferă o adaptare la noul curent, însă această adaptare are loc treptat, privind metafora ca pe un proces în plină transformare și abia apoi ca pe un semen deja alcătuit și înzestrat cu trăire poetică.

Stilistica și semantica au în vedere procesul descris prin metaforă, pe când semiotica o descrie ca pe o realitate deja constituită.

[5]Densușianu, O., 1981, 150
[6]Duda, G., 2002, p. 22

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Conform lui T. Todorov, evoluția în sine a formelor literaturii reprezintă schimbările suferite de creațiile literare și de funcțiile atribuite acestora. Așadar, nivelul stilistic al analizei creațiilor poetice generează perspective cu deschidere spre semantică și retorică; astfel se impune o complementaritate a acesor niveluri.

Metafora, la nivel retoric trebuie analizată atât ca un substiuit al unei expresii, cât și ca un factor de interacțiune al sensului metaforic exprimat, așa cum este el perceput la nivel de unitate fonetică, dar și la nivelul discursivității lirice. Ceea ce derivă în aspecte fixe al metaforei: structura/ alcătuirea și aspecte variabile: interpretarea/ înțelesul/ sugestia.

În viziunea lui Todorov, retorica era definită în raport cu gramatica, fiind cea care reglementează codificarea discursului poetic.

Totuși, metafora văzută ca o figură pradigmatică, ea alierează mai degrabă nivelul codului din interiorul vocabularului, și nu nivelul referențial al acestuia.

Deși, în primele tratate de retorică metafora era văzută ca o substituție a unui cuvânt, conferind o imagine limitată a acestei figuri și ignorând procesul de transformare semantică pe care aceasta îl impune, generator al caracterului dinamic al acesteia.

În anumite puncte, neoretoricienii (J. Cohen, T. Todorov) acceptă similititudinile pe Roman Jakobson le enunțase pentru dubletele: metonimie – metaforă, sintagmatic – paradigmatic.

Metafora este văzută ca fiind un fapt de limbă prestabilit, care în funcție de contextul în care se situează impregnează textului trăire poetică. Această simțire se află în strânsă legătură cu sentimentele lectorului, așadar funcția de *ethos* a metaforei reprezintă o variabilă independență de structura acesteia.

Astfel, metafora depășește limitele sale anterioare devenind un *fenomen viu* care se schimbă, și nu o figură fixă.

Asimilarea celor două sensuri ale metaforei se va face treptat ajungând ca sensul figurat să preia și sensul de bază, iar sensul propriu va fi doar un fundament al viitoarelor valențe poetice. Acest proces nu reprezintă o suprapunere sau o înlocuire, ci mai degrabă o îmbogățire semantică.

Acest proces este mai ușor de observat la metaforele *in praesentia* deoarece apar ambii termeni, dar și metaforele *in absentia* manifestă schimbările vizibile între cele două sensuri.
Implicarea lectorului în receptarea metaforei are la bază metaforele substitutive și pe cele interacționale, ceea ce conduce studiul metaforei către asocierile între indentificarea metaforei și teoriile substituției metaforice și aprecierea interpretativă a metaforei este apropiată de teoriile interacțional-metaforice.

În sens larg, această apreciere are în vedere conceptul formal al contextului care atrage după sine expansiune semantică și efectul sugerat lectorului care lărgește sfera de percepție până dincolo de realitatea lingvistică făcând apel la conceptul interacțional receptor- text- trăire poetică.

Într-o astfel de situație, contextul reprezintă legătura nemijlocită cu lectorul. Interpretarea metaforică descrie calea pe care textul o face către simțirea cititorului, așadar sugestia metaforică nu este fapt material, ci suma semnificațiilor lector- poem.

Pentru a avea o viziune clară asupra fenomenului metaforic se apelează la tipuri aristoteliere de transformare a sensului: raportul analogie, raportul gen- specie, raportul specie-gen și raportul specie- specie. Totuși, se face distincția între relație de natură sinecdotică și relația analogică, ce va fi considerată de către urmașii lui Aristotel adevărata translație metaforică.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Însă, pornind de la modelul aristotelian Albert Henry observă că natura metaforei este mai degrabă discursivă, iar nu lexicală. Astfel, *atribuția aberantă* pe care un cuvânt o primește prin metaforizare, va mișca întregul sistem discursiv. Albert Henry va detalia procesul de formare al metaforei prin raportare la sinecdocă și metonimie. Scoaterea în lumină a unei singure însușiri ce vizează conținutul cuvântului și neglijarea voită a celorlalte este specifică metonimiei, iar în cazul sinecdocii se urmărește lărgirea conținutului exprimat printr-un singur cuvânt: ,,Metonimia și sinecdoca sunt modalități ale unei singure figuri fundamentale: figura de focalizare și contiguitate. Ele nu diferă prin logică, ci prin câmpul lor de aplicație[7]".

Metafora este descrisă ca fiind un proces mai complex care marchiază cuvântul prin modificarea conținutului acestuia și nu doar a domeniului de aplicație: ,,Metafora este așadar, întemeiată pe un dublu mecanism metonimic; ea este sinteza unei duble metonimii în scurt-circuit; este o identificare metonimică sau, dacă se preferă, o suprapunere metonimică, creând un discurs o sinonimie subiectivă[8]".

Deși, în această situație se stabilesc diferențe clare între metonimie și sinecdocă, la nivel textual distincțiile dintre cele două rămân schimbătoare.

Astfel, Albert Henry aduce în prim plan ideea că cele două figuri au în vedere una procedeul, iar cealaltă scopul obținut, iar rezultatul este reprezentat de metaforă care este contiguă sinecdocii sau metonimiei ce se află la baza ei. Această viziune focalizată explicată de Albert Henry este bazată pe identitatea și distincția specifică figurilor de stil analogice.

Adaptarea metaforei lui Albert Henry la tipul de creație simbolistă dezvăluie patru feluri de metafore: metafora cu patru termeni prezenți, cea cu trei termeni exprimați, cea cu doar doi termeni și metafora *in absentia* cu un singur termen.

Lirica simbolistă românească a încercat o codificare a mesajului poetic, de aceea metafora explicită, cea cu patru termeni este întâlnită destul de rar. Totuși influențele parnasiene ale scriitorilor simboliști români au permis crearea unor astfel de analogii în lirica lui Al. Macedonski, Mircea Demetriade, Ștefan Petică și Ion Minulescu.

În poezia lui Macedonski astfel de asocieri reprezintă deschiderea către lirica *nouă*: ,,Acum, iubito timp de junețe/.../ Și-amorul n-are nicio tandrețe/ Pentru ființa în bătrânețe/ O neagră coamă ce-a'ncărunțiti" (*La o doamnă* - Al. Macedonski). Corespondența temerilor metaforei se realizează explicit: a: *timp de junețe* - a': *amorul*; b: *ființa în bătrânețe* - b': *o neagră coamă*.

Acest tip de metaforă este caracteristic poeziei lui M. Demetriade: ,,Și se întinde monotonia/ Ce peste creieri s-a răspândit: / Balsamul lenei desăvârșit/ În trup aduce nevolnicia". (*Monotonia* – M. Demetriade).

Exprimarea termenilor este sugerată și prin câmpul semantic al acestora: a: *monotonia*; - a': *nevolnicia*; b: *peste creieri* - b': *în trup*.

În construcția metaforei minulesciene se remarcă și prezența antitezelor, diversitatea nuanțelor de opoziție și analogia termenilor creează în lirica minulesciană *coincidentia oppositorum*: ,,Eu sunt o-mprechere de straniu/ Și comun,/ De aiurări de clopot/ Și frământări de clape/ În suflet port tristețea planetelor ce-apun,/ Și-n cântece, tumultul căderilor de ape... (*Ecce homo* – I. Minulescu). Astfel: a: *în suflet* - a': *-n cântece* iar b: *tristețea* - b': *tumultul*.

Abundența interpretărilor textului poetic a permis ca valențele metaforei cu trei termeni să fie asimilată în literatura românească, mai ales cea de tipul aba'. Această metaforă oferă poetului posibilitatea de evadare din banal prin asocieri surprinzătoare.

[7]Henry, A., 1971, p. 26
[8]Henry, A., 1971, p. 66

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Răspândirea acestei figuri este destul de redusă, rezumându-se mai ales la perioada de debut a simbolismului în țara noastră, fiind preferată de Ștefan Petică și Al. Stamatiad: ,,Trec anii și-o zână apare/ Frumoasă ca ziua, un crin./ Deșarte iluzii de-o clipă,/ Potirul e plin cu venin". (*În noapte* – Al. Stamatiad). Elementul metaforizant a': *un crin* redă analogia cu ceilalți oi termeni prezenți a: *zâna* și b: *ziua* (frumoasă).

În lirica lui Șt. Petică se păstrează aceeași structură: ,,Iar noaptea e ca moartea pe sufletul pustiu" (*Când vocile tăcură*, IX – St. Petică) așadar termenul a: *noaptea*, termenul a': *moartea* și termenul b: *sufletul (pustiu)*.

Acest tip de manifestare metaforică ,,conferă poeziei simboliste alura intelectualistă, constituind un prag de dificultate la lectură[9]".

În lirica simbolistă românească metafora cu doi termeni exprimați este cea mai frecventă, probabil poeții români au manifestat preferință pentru aceasta datorită posibilității de interpretare generată prin suspendarea analogiei. Ambele tipuri aa' și ab' sunt întâlnite în lirica românească, predominând totuși dorința de încifrare a textului care presupune o legătură între termenul metaforizat și cel metaforizant, o relație dincolo de profunzimea semantică a cuvintelor.

Criteriul de echivalarea al termenilor metaforei aa' are la bază o trăsătură comună deductibilă: ,,Auzi? Se depărtează spre zarea de cenușe/ Cu sufletele noastre... Sunt singur și ascult/ Cum bate veșnicia în pieptu-ți de păpușe". (I. Pillat – *În toamnă*); ,,De ce, când plângi/ În plânsu-ți moare o-ntreagă lume de petale/ De trandafirul/ De chiparoase/ De nuferi albi/ Și crizanteme?...". (I. Minulescu – *Celei mai aproape*); ,,Se duc pe pustii.../ Pe când, de argint,/ În amurg de argint,/ S-aprinde Crai – Nou". (G. Bacovia – *Amurg*).

Se observă în poezia simbolistă românească o abundență a metaforelor de tip aa' atât a celor cu determinant prepoziționale, cât și a celor cu determinant genitival: ,,Sunt solitarul pustiilor piețe/ Cu tristele becuri cu pală lumină/ Când sună aroma în noaptea deplină/ Sunt solitarul pustiilor piețe". (G. Bacovia – *Pălind*); ,,Și ne-am oprit la jumătatea scării/ Încrucișându-ne în clipa-ntâmpinării/ Săgeților perechilor de ochi, ca de-obicei/ Ah! Ochii Lui cum semănau cu ochii mei// Pe scara sufletului meu/ M-am întâlnit din nou cu Dumnezeu/ El cobora solemn din conștiința mea/ Iar Eu urcam surâzător spre ea!..." (I. Minulescu – *Drum crucial*).

Cel de al doilea tip al metaforei cu doi termeni exprimați, metafora ab', apare atât prin manifestare apozitivă, cât și verbală: ,,Și noaptea se lasă/ Murdară și goală/ Și galbeni trec bolnavi/ Copii de la școală". (G. Bacovia – *Moină*); ,,De când te-aștept!.../ Sunt ani.../ Și anii, ce lungi îți par când n-ai cu cine/ S-asculți iudatele romanțe ce plâng viorile-n surdine.../ Și violetele apusuri ce triste-ți par când n-ai cui spune/ Ce-nfiorări plutesc în zare/ Și-n plânsul celor patru strune!". (I. Minulescu – *Multașteptatei*); ,,Pe-ntinsul fără de hotare/ Se duc pe Dunăre la vale/ Coșciuguri albe plutitoare/ Pe negrul apelor murdare..." (I. Minulescu – *Pe Dunăre*).

Metafora absolută sau metafora *in absentia* reprezintă modelul simbolist al interpretării unor raporturi metaforice în context. Astfel, acest tip de metaforă poate adesea să devină o secvență repetitivă sau un refren: moartea: ,,Și lung gemea arcușu-acum pe strună/ Îngrozitorul marș lugubru, funerar". (G. Bacovia – *Marș funebru*); ,,Și-n tot e-un marș funebru/ Prin noapte, ce suspină". (G. Bacovia – *Nocturnă*).

Dependența metaforei de contextul poetic a existat dintotdeauna, însă simboliștii au acutizat această relație, reducând granițele acestei figuri de stil estopând-o până la contopirea ei în alte figuri mai complxe: ,,Pe verdea balustradă a-naltului balcon/ Te pleci spre călătorul

[9]Duda, G., 2002, p. 50

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

necunoscut ce bate,/ În timp ce două brațe se-nalță spre balcon/ Ca două negre umbre de turnuri crenelate". (I. Minulescu – *Romanța morții*).

Aceste tendințe devin elementele de noi tranziții către curentele moderne cum ar fi suprarealismul, în care metafora va pierde valențele dobândite în lirica tradițională.

BIBLIOGRAPHY

Bote, L., *Simbolismul românesc,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Minerva, Bucuresti, 1982.
Coteanu, I., *Consideraţii asupra structurii stilistice a limbii*. în P*robleme de lingvistică generală, Vol. IV*, Editura Academiei, Bucureşti, 1962.
Davidescu, N., *Aspecte şi direcţii literare,* Minerva, Bucureşti, 1975.
Dănciulescu, S., *Poetica minulesciană,* Scrisul Românesc, Craiova, 1986.
Densuşianu, O*., Sufletul nou în poezie* în *Opere IV,* Minerva, Bucureşti, 1981.
Dimitriu, D., *Introducere în opera lui Ion Minulescu,* Minerva, Bucureşti, 1984.
Duda, G., *Metafora în poezia românească simbolistă*, Eminescu, București, 2002.
Henry, A., *Métonymie et métaphore*, Klincksiek, Paris, 1971.
Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1981.
Pop, I., *Avangarda în literatura română*, Minerva, Bucureşti, 1990.
Tomuș, M., *Cincisprezece poeți,* Editura pentru literatură, București, 1966
Valerian, I., în interviurile *Chipuri din viața literară*, Minerva, București, 1970.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

DAS LABYRINTH DER FIGUR / DIONYSOS: THE CHARACTER'S LABYRINTH

Roxana Rogobete

PhD Student, West University of Timişoara

Abstract: This paper focuses on the figure of Dionysos from the Greek mythology, identifying several functions that this god had the Greek pantheon and his meanings for the ancient culture. The integration in ritual is revealed especially through Euripides work, The Bacchae. What proves to be interesting are his epiphanies accompanied by certain types of celebration, but also the rebellion against the authority brought by the Bacchic god.

Keywords: Dionysos, myth, ritual, Greek mythology, satyrs

Moto: „Ich bin dein Labyrinth…"[1]

1. Prolog: Die Suche nach Identität

Der Mensch wandert durch das Labyrinth seiner eigenen Identität und untersucht das umfassende kulturelle Gedächtnis, um die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verbinden und eine Selbstlegitimierung zu bauen. Der Versuch, eine Historizität der Menschheit zu gestalten, führt zur Erstellung einer gewissen Geschichte – einer diskursiven Geschichte, die in der Nähe der tatsächlichen, wirklichen Geschichte bleiben will. Der moderne Mensch kehrt sich zu seinen Ursprüngen zurück und schafft sich selbst eine Art narrative Struktur, die eine Selbstrepräsentation bringt (diese Tatsache ist eine inhärente Eigenschaft der Humanität, Park MacGinty spricht über „[m]an's inherent need to signify, to express himself and his sense of reality"[2]). Grundlegend für das Menschenleben ist diese Konfrontation mit der Herkunft und mit den vorgesetzten Mächten, die eigentlich eine ganze Abbildung profilieren: Die traditionelle Gesellschaft, wie z.B. die griechische Gesellschaft der Antike, kennt keine schematische Weltanschauung, sondern bildet eine komplexe Konstellation der Götter, die das menschliche Leben prägt. Es geht um ein ganzes kulturelles Reservoir und System, in dem die Mentalität der Menschen projiziert wird.

[1] Friedrich Nietzsche: *Dionysos–Dithyramben*: *Klage der Ariadne*. In: Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner. Götzen–Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos–Dithyramben. Nietzsche contra Wagner* (Kritische Studienausgabe, Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari). Berlin/New York 1999, S. 401.

[2] Park MacGinty: *Interpretation and Dionysos. Method in the Study of a God*.The Hague/Paris/New York 1978, S. 180.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Gleichzeitig manifestiert sich diese Weltanschauung durch bestimmte Gedanken– und Verhaltensmuster in der Form der Mythen und Ritualien, und diese *patterns* können wie folgt beschrieben werden: „Mythos als autoritative Rede vermittelt den Menschen die wichtigsten Themen, im Ritual werden diese performativ ausagiert"[3]. Als Basis der Zivilisation wird der Mythos auch von Walter Burkert erläutert: „myth is a traditional tale with secondary, partial reference to something of collective importance"[4]. Im Falle der Griechen detailliert Burkert das mythische Denken: Es handelt es sich „um einen Komplex von Erzählungen, die schon von den Griechen als *mythoi* bezeichnet und die in Werken der antiken Literatur gesammelt worden sind"[5]. Die Griechen also entwickeln eine allgemeingültige Welterklärung und einen Götterapparat, der die Mechanismen einer Gesellschaft widerspiegelt. In diesem System hat jede Gottheit eine bestimmte Funktion und ist mit bestimmten Mythen (als diskursive Akten) und Ritualien (als Alteritätsprozesse) verbunden: In Hesiods *Theogonie*[6] gibt es verschiedene Generationen und mit Kronos' Sohn Zeus beginnt die Zeit der olympischer Götter.

2. Dionysos: Durch das Labyrinth seiner Merkmale

Ziel dieses Essays ist nicht, eine exhaustive Erläuterung des komplexen Göttersystems der Griechen darzustellen, sondern die Polymorphie einer Gestalt zu konturieren, die mit Initiation, Vereinigung der Gegensätze und Liminalität zu tun hat. Wahrscheinlich wird eine klare Ordnung der Götter kristallisiert, aber jedes Konstrukt hat sein revolutionierendes oder subversives Element. Die Epitome der Umkehrung der Normen und der Ordnungsbegriffe ist in diesem Fall die Gottheit des Dionysos, die sich von den anderen Figuren stark unterscheidet und ein bedeutsames Wesen für die Kultur ist („The name of the God Dionysos first appears on a clay tablet from the Greek bronze age, over three thousand years ago. And so he is our oldest living symbol"[7]).

Erstens soll man die Herkunft dieses vielschichtigen Gottes erklären, die schon sein duales Wesen darstellt. Dionysos ist das Kind des Zeus und Semele, eine der vier Töchter des Königs Kadmos von Theben (also eine sterbliche Frau). Es geht also um eine Sonderstellung dieser Figur, die mit Leben und Tod, Gottheit und Menschheit spielt, wie Renate Schlesier bemerkt:

> „Er ist ein unsterblicher Gott, aber im Unterschied zu anderen unsterblichen Göttern hat er nicht zwei göttliche Eltern, sondern einen göttlichen Vater und eine menschliche Mutter. Als dennoch unsterblicher Gott durchbringt er also die Regel, dass er eigentlich ein sterblicher Heros sein müsste, der allenfalls nachträglich oder gar erst nach seinem Tod unsterblich gemacht werden könnte"[8].

[3] Anton Bierl: „Literatur und Religion als Rito- und Mythopoetik. Überblicksartikel zu einem neuen Ansatz in der Klassischen Philologie". In: Bierl, Anton/Lämmle, Rebecca/ Wesselmann, Katharina (Hg.): *Literatur und Religion 1. Wege zu einer mythisch–rituellen Poetik bei den Griechen* (MythosEikonPoiesis Bd. 1.1). Berlin/New York 2007, S. 1-76, hier S. 51–52.

[4] Walter Burkert: *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (Sather Classical Lectures 47). Berkeley/Los Angeles/London 1979, S. 23.

[5] Ders.: „Antiker Mythos - Begriff und Funktion". In: Hofmann, Heinz (Hg.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen 1999, S. 11-26, hier S. 11.

[6] Vgl. Hesiod: *Theogonie. Werke und Tage*. Hrsg. und übers. von Albert von Schirnding. München 1991.

[7] Richard Seaford: *Dionysos*. London/New York 2006, S. 3.

[8] Renate Schlesier: „Der göttliche Sohn einer menschlichen Mutter. Aspekte des Dionysos in der antiken griechischen Tragödie". In: Bierl, Anton/Lämmle, Rebecca/ Wesselmann, Katharina (Hg.): *Literatur und Religion 1. Wege zu einer mythisch–rituellen Poetik bei den Griechen* (MythosEikonPoiesis Bd. 1.1). Berlin/New York 2007, S. 303-333, hier S. 312–313.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Als sie schwanger war, wollte Semele Zeus in seiner wahren Gestalt zu sehen, aber sie verbrannte in den Blitzflammen des Göttervaters. Zeus wollte das Kind retten und nähte es in seinen Schenkel ein. Dionysos wird deshalb „der Zweimalgeborene" genannt und nur durch die zweite Geburt (durch Zeus) kann er ein unsterblicher Gott werden.

Die wichtigste Quelle über diese Gottheit wurde von Euripides in den *Bakchen*[9] dargestellt, wo Dionysos eine ganze Reihe von Beinamen hat und jede deutet eine seinen Dimensionen, dass es unmöglich ist, seine Komplexität zu reduzieren. In dieser griechischen Tragödie erscheint Dionysos als ein fremder Gott, der aus einem anderen Land kommt und erst als Mensch gekleidet ist: „immer präsentiert sich Dionysos in der Maske des Fremden. Er ist der Gott, der von draußen kommt, aus dem Anderswo"[10]. Die Maske wird sein charakteristisches Element, es versteckt und gleichzeitig drückt die Figur aus, also seine Epiphanien werden die Vielfalt der Gestalt beschreiben: Nur mithilfe einer Maske kann Dionysos in der Gesellschaft erscheinen und sinnlich wahrgenommen werden (ohne die Menschen mit seiner unmittelbaren Manifestation zu töten, denn er ein Gott ist) und das Jonglieren mit Identitäten bedeutet ein dynamisches Spiel der Illusion: „Of all the Greek gods, Dionysus is the most visible as well as the most elusive"[11]. Dionysos ist „der kommende Gott"[12], der seine widersprüchliche Form während bestimmter Festen vergegenwärtigt.

Die feierlichen Zeremonien, die mit Dionysos verbunden sind, haben mit dem Prozess der Initiation, mit den *rites de passage* zu tun: Es gibt diese Jahresfeste, die die Übergänge feiern und einen symbolischen Tod und eine Wiedergeburt bringen. Die Offenbarung des Gottes geschieht während der Lenäen (im Januar/Februar) oder der Anthesterien (im Februar/März). José Antonio Dabdab Trabulsi erwähnt auch „[l]es Dionysies Rurales […] au mois de Poséidon (Décembre-Janvier)" und „[l]es Grandes Dionysies"[13], Feste, die genau für die Ehre des Dionysos geschaffen wurden. Er steht also in Beziehung zur Landwirtschaft, Fruchtbarkeit, Wein und Vegetation, wird in dem Zyklus der Natur integriert. Schon hier erscheint eine Widersprüchlichkeit der Figur, aber diese Tatsache ist für die Griechen charakteristisch: „Fruchtbarkeit und Tod im Glauben der Frühzeit" waren nicht getrennt[14].

Wahrscheinlich bringen alle seinen Epiphanien eine permanente Bewegung und eine rauschende Manifestation, die eigentlich eine Befreiung von den Normen bedeutet. Es gibt aber eine Erklärung: Hera hat Dionysos gefolgt und ihre Zorn gegen ihn gerichtet, sodass er ins Delirium fällt. Diese *mania* wird später von Rhea „gereinigt", wie Detienne erläutert[15], und so kann man die kathartische Funktion des Dionysos verstehen: Er ist der Dionysos *Katharsios*, der Reiniger, der seinen Kult in Griechenland einführen will, aber er die Opposition des Pentheus in Theben begegnet (die Gottheit wird in der Heimat zurückgerufen, wie der Beiname *Bakchos* deutet). Der Gott bringt eine Rebellion, eine Provokation der Autorität: „Dionysos exists in our own world, as an irreducible symbol for the antithesis of something basically wrong with our society"[16]. Im Mittelpunkt steht die Umkehrung der alltäglichen Hierarchie, die Suche nach einer

[9]Vgl. Euripides: *Bacchae*, ed. E. C. Kopff. Leipzig 1982 und Seaford, Richard: *Euripides.* «*Bacchae*», with an introduction, translation and commentary.Warminster 1996.
[10] Marcel Detienne: *Dionysos. Göttliche Wildheit*. Frankfurt/Main [u.a.]/Paris 1992, S. 13.
[11] Albert Henrichs: „«He Has a God in Him»: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus. In: Carpenter, Thomas H./Faraone, Christopher A. (Ed.): *Masks of Dionysus*. Ithaca/London, 1993, S. 13–43, hier S. 13.
[12]Walter Otto: *Dionysos*. Frankfurt am Main 2011, S. 74.
[13] Vgl. Trabulsi, José Antonio Dabdab: *Dionysisme. Pouvoir er société en Grèce jusqu'à la fin de l'époque classique*.Paris 1990, S. 202–211.
[14]Walter Otto: *Dionysos*. Frankfurt am Main 2011, S. 14.
[15] Vgl. Detienne, Marcel: *Dionysos. Göttliche Wildheit*. Frankfurt/Main [u.a.]/Paris 1992, S. 26–30.
[16] Richard Seaford: *Dionysos*. London/New York 2006, S. 12.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Emanzipation, und die Feste bekommen den Status eines notwendigen *Katharsis*-Rituals und werden im Endeffekt „eine Art symbolische Revolution"[17]. Diese Art von Erlösung wird durch das Epitheton *Lysios* (der Sorgenbrecher) dargestellt und wird manchmal von einem Opferritual begleitet.

Die Lebensbejahung wird mit einem symbolischen Tod gepaart, also Dionysos wird auch als Gott der Grausamkeit, der Gewalt und der Unterwelt verstanden. Er wird mit einem mächtigen Tier verbunden, normalerweise mit einem Stier (als Symbol für die Fruchtbarkeit und ebenso für die Wildheit), aber als Opfer treten außerdem Böcke und Esel auf (als *sparagmos*); alle sind Tiere, die sexuell stark gelten und mit dem Phalloskult im Zusammenhang stehen. Der Gott stellt dann die Verbindung und Vermischung des Menschlichen und des Tierischen, bekommt das Kennzeichen der Hybridität, die gleichzeitig von seinen Begleitern bewiesen wird. Dionysos kommt mit einem umfangreichen Entourage (*Thiasos*): Die Satyrn und Silene (ältere Satyrn) sind die männlichen Begleiter, und die Bacchanten oder die Mänaden – die weiblichen Figuren, die nach Euripides aus Lydia stammen (die Thebaner Frauen werden einen zweiten Chor bilden). Sie kommen mit Lärm (er heißt *Bromios*, der Lärmende), stellen ein wildes Bild dar: Wahnsinn, Tanz, Ekstase, Instinktualität sind Merkmale dieser Offenbarung der Gefolgschaft. Manchmal hat Dionysos einen weiblichen Charakter, wie einer der Beinamen hinweist (*arsenothelys*): „[S]ein Körper erscheint in vielen Darstellungen hermaphroditisch"[18].

Diese dichotomische Struktur zeigt die transgressive Natur dieser Gottheit, die alle Grenzen überschreitet: Die Gegensätze werden gelöscht und das passiert nicht nur mit einigen bestimmten Kategorien, sondern auch mit dem Volk, das an dieser performativen Inszenierung teilnimmt. Mit den Dionysosfesten ist eine Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse, aller Privilegien, Normen und Tabus verbunden und sie feiern die Gleichheit der Menschen. Alle Griechen dürfen teilnehmen („Dionysos war im Gegensatz zu Apoll ein Gott des Volkes und für Männer wie Frauen, Bürger und Sklaven zugänglich. Apoll wurde hingegen in einer gehobenen Schicht verehrt"[19]), das bedeutet, dass die Prozession vom Rande der Gesellschaft, von der Peripherie, ganz ins Zentrum, in *agora* gebracht wird. Man kann über eine Art Demokratisierung der Gesellschaft und der Rollen sprechen, was auch später im Falle des Karnevals passieren wird: „Der Karneval ist das zweite, auf dem Lachprinzip beruhende Leben des Volkes, er ist sein *festliches Leben*"[20], wo das Volk die Maske als eine Gestaltung der Alterität verwendet und die Metamorphose betrifft alle Bürger („jeder trug eine Maske, niemand trat in eigener Person auf"[21]). Die Dionysien haben also einen kollektiven Charakter während des Konsums, was von Richard Seaford bemerkt wird:

> „First, not even slaves or children were excluded from the wine drinking. Wine is communally celebrated not only because its production is communal but also because its transformative effect may, in being enjoyed by all male members of the community, tend to remove barriers between them"[22].

Dionysos bezeichnet das Gefühl der Zusammengehörigkeit, er ist ein Gott der ganzen Gemeinschaft und ein Agent der Kohäsion. Was passiert aber mit der *oreibasie* auf dem Kithairon, wo nicht alle Menschen (also nicht die ganze *Polis*) teilnehmen dürfen, sondern nur

[17] Victor I. Stoichiță/Anna Maria Coderch: *Goya. Der letzte Karneval*. München 2006, S. 14.
[18] Katrin Holthaus: *Im Spiegel des Dionysos. Pier Paolo Pasolinis «Teorema»*. Stuttgart/Weimar 2001, S. 17.
[19] Judith Behnk: *Dionysos und seine Gefolgschaft. Weibliche Besessenheitskulte in der griechischen Antike*. Hamburg 2009, S. 16.
[20] Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*. Frankfurt am Main 1987, S. 56.
[21] Victor I. Stoichiță/Anna Maria Coderch: *Goya. Der letzte Karneval*. München 2006, S. 20.
[22] Richard Seaford: *Dionysos*. London/New York 2006, S. 18.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

die Mänaden? Seaford erläutert diesen Widerspruch als eine andere Anschließung der Gegensätze und stellt fest, dass die Initiation des Thiasos wirksamer als die Festen ist: „clearly the relatively disorganized communality of the Dionysiac festival is quite different from the ecstatic coherence of the Dionysiac thiasos"[23]. Vielleicht diese Spannung und die Umkehrung der Werte haben nicht nur eine zerstörerische Funktion im System der gesellschaftlichen Normen: „the Dionysiac cult and myth, and the confusion of opposites that they enbody, served to affirm the ordered cohesion of the polis"[24]. Die festgestellte Zeit, in der die Dionysosfeste stattfinden, symbolisiert eigentlich eine Bestätigung der Ordnung in der *Polis*: Dionysos hatte „im Kultus [...] gleichzeitig durchaus positive, stabilisierende Funktionen inne"[25].

Und gerade dadurch, dass das Zeremonielle ein Publikum und eine Inszenierung beinhaltet, wird Dionysos als Gott des Theaters bezeichnet, was selbstständig auch durch die Verwendung der Maske[26] und der Illusion, der Verfremdung des Alltäglichen erklärt wird. Diese Tatsache führte zu einer ständigen Rezeption dieser Gottheit und einer Gestaltung auf der Bühne der Literatur.

3. Epilog: Der Vorhang will nicht fallen…

„Umsturz" oder Beteuerung der Ordnung, Chaos und Freiheit oder Normensystem sind die Polen, zwischen denen die Figur des Dionysos sich bewegt, die auch *Polyonimos* genannt wird. Er steht unter dem Zeichen der *coincidentia oppositorum* und der Grenzüberschreitung und seine Dynamik stellt die Dynamik der Kultur dar. Die verschiedenen Semantismen, die er integriert, bilden eine Art Labyrinth der Symbole, in dem das Licht mit den Schatten spielt.

Die Vielschichtigkeit des Dionysos wurde verschiedenartig in die Kulturgeschichte aktualisiert und braucht keine reduktionistische Lektüre. Ob er von Nietzsche als Antiklassizismus und im Gegensatz mit dem Apollinischen, als Epitome der sexuellen Freiheit in der Queer Theory verstanden wurde, als Verkörperung der menschlichen Ambivalenz, ist der Rekurs auf diesem Mythos ein Versuch zur Selbsterklärung und eine Kontinuität zwischen der Antike und der Gegenwart, zwischen archaischer und (post)moderner Welt. Die Figur und der Mythos nehmen sich Textmasken und faszinieren die Gesellschaft: Die Geschichte der Kultur ist eine Darstellung der Masken, der Textkorpus der Dionysosrezeption und der Mythenrezeption bilden sich selbst ein Schauspiel, in dem die Leser zugleich die Zuschauer sind:

> „Vous êtes au théâtre. Nous voulons vous distraire. Et peut-être daignerez-vous applaudir nos talents, enfin blets[27]".

BIBLIOGRAPHY

[23]Ders., S. 35.
[24]Ders.:*Euripides*. «*Bacchae*», with an introduction, translation and commentary.Warminster 1996, S. 45.
[25] Anton Bierl: *Dionysos und die griechische Tragödie* (Classica monacensia. Münchner Studien zur Klassischen Philologie, Hg. Von Hellmut Flashar und Niklas Holzberg, Bd. 1). Tübingen 1991, S. 219.
[26] Vgl. Vernant, Jean-Pierre: *Der maskierte Dionysos. Stadtplanung und Geschlechterrollen in der griechischen Antike*. Berlin 1996.
[27] Michel de Ghelderode: *L'ecole des bouffons*. In: Ghelderode Michel de: *Théâtre III (La pie sur le Gibet – pantagleize. D'un diable qui prècha merveilles. Sortie de l'acteur. L'ecole des bouffons)*. Paris 1969, S. 312.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Primärliteratur:

- Euripides: *Bacchae*, ed. E. C. Kopff. Leipzig 1982.
- Hesiod: *Theogonie. Werke und Tage*. Hrsg. und übers. von Albert von Schirnding. München 1991.

Sekundärliteratur:

- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt*. Frankfurt am Main 1987.
- Behnk, Judith: *Dionysos und seine Gefolgschaft. Weibliche Besessenheitskulte in der griechischen Antike*. Hamburg 2009.
- Bierl, Anton: *Dionysos und die griechische Tragödie* (Classica monacensia. Münchner Studien zur Klassischen Philologie, Hg. Von Hellmut Flashar und Niklas Holzberg, Bd. 1). Tübingen 1991.
- Bierl, Anton: „Literatur und Religion als Rito- und Mythopoetik. Überblicksartikel zu einem neuen Ansatz in der Klassischen Philologie". In: Bierl, Anton/Lämmle, Rebecca/Wesselmann, Katharina (Hg.): *Literatur und Religion 1. Wege zu einer mythisch–rituellen Poetik bei den Griechen* (MythosEikonPoiesis Bd. 1.1). Berlin/New York 2007, S. 1-76.
- Burkert, Walter: *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (Sather Classical Lectures 47). Berkeley/Los Angeles/London 1979.
- Ders.: „Antiker Mythos - Begriff und Funktion". In: Hofmann, Heinz (Hg.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen 1999, S. 11-26.
- Detienne, Marcel: *Dionysos. Göttliche Wildheit*. Frankfurt/Main [u.a.]/Paris 1992.
- Ghelderode, Michel de: *L'ecole des bouffons*. In: Ghelderode Michel de: *Théâtre III (La pie sur le Gibet – pantagleize. D'un diable qui prècha merveilles. Sortie de l'acteur. L'ecole des bouffons)*. Paris 1969.
- Henrichs, Albert: „«He Has a God in Him»: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus. In: Carpenter, Thomas H./Faraone, Christopher A. (Ed.): *Masks of Dionysus*. Ithaca/London, 1993, S. 13–43.
- Holthaus, Katrin: *Im Spiegel des Dionysos. Pier Paolo Pasolinis «Teorema»*. Stuttgart/Weimar 2001.
- MacGinty, Park: *Interpretation and Dionysos. Method in the Study of a God.*The Hague/Paris/New York 1978.
- Nietzsche, Friedrich: *Dionysos–Dithyramben*: *Klage der Ariadne*. In: Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner. Götzen–Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos–Dithyramben. Nietzsche contra Wagner* (Kritische Studienausgabe, Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari). Berlin/New York 1999.
- Otto, Walter: *Dionysos*. Frankfurt am Main 2011.
- Schlesier, Renate: „Der göttliche Sohn einer menschlichen Mutter. Aspekte des Dionysos in der antiken griechischen Tragödie". In: Bierl, Anton/Lämmle, Rebecca/ Wesselmann, Katharina (Hg.): *Literatur und Religion 1. Wege zu einer mythisch–rituellen Poetik bei den Griechen* (MythosEikonPoiesis Bd. 1.1). Berlin/New York 2007, S. 303-333.
- Seaford, Richard: *Dionysos*. London/New York 2006.
- Ders.: *Euripides*. «*Bacchae*», with an introduction, translation and commentary. Warminster 1996.
- Stoichiţă, Victor I./Coderch, Anna Maria: *Goya. Der letzte Karneval*. München 2006.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

- Trabulsi, José Antonio Dabdab: *Dionysisme. Pouvoir er société en Grèce jusqu'à la fin de l'époque classique*. Paris 1990.
- Vernant, Jean-Pierre: *Der maskierte Dionysos. Stadtplanung und Geschlechterrollen in der griechischen Antike*. Berlin 1996.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

LITERARY STYLE AND LANGUAGE AT THE BEGINNING OF THE 7TH CENTURY

Andreea Gabriela Ivaşcu (Andrei)

PhD Student, University of Piteşti

Abstract: Style and literary language in the early 17th century .The beginning of the 17th century implies a hesitating occurence of the functional styles, when, alongside religious texts (dogmatic and reading texts), there appeared laic texts which were much more diversified from a thematical point of view. The dialogue of styles generated a process of increasingly powerful modernization of the literary Romanian language.

Keywords: style, literary norm, translation, folkloric, artistic variant.

Din cauza luptelor pentru independență (era perioada lui Mihai Viteazul), în Țările Române, la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul celui următor, activitatea tipografică, ajunsă la apogeu în perioada lui Coresi, decade, conform expresiei *inter arma silent musae*. Activitatea copiștilor încă nu putea suplini productivitatea tiparului, cu atât mai mult cu cât exista mentalitatea că textele laice trebuiau să circule în manuscrise: „Cea mai evidentă, dar nu și cea mai gravă (mentalitate) constă în faptul că tot ce nu este carte sfântă sau pravilă, trebuie să circule în manuscris, situație care durează, practic vorbind, până în secolul al XVIII-lea" (Coteanu, 1981, p. 88).

Se poate vorbi în acest context de o deplasare a interesului de lectură, printr-o proliferare a culegerilor-miscelaneu de tip codex. Astfel, în 1620, în *Codex Neagoeanus,* popa Ion Vlahul (Ioan Românul) reintroduce în circuitul manuscris cărțile populare *Alexandria, Floarea darurilor* și *Rujdeniţa*; Popa Grigore din Măhaci realizează *Codex Sturdzanus,* copiind numeroase texte apocrife, pe care Hasdeu, editându-le în *Cuvente den Bătrâni, II,* le organizează tematic în *Texte măhăcene* și *Texte bogomilice*. Udriște Năstrurel traduce în 1649 romanul popular *Viața sfinților Varlaam și Ioasaf,* care va intra în circuit abia mai târziu (după 1670). Din necesități didactice de cunoaștere a limbii slavone, Mardarie Cozianul realizează, în 1649, *Lexiconul slavo-român*.

Tot în copii apar în această perioadă de început de secol, *Cartea de cântece* calvine, *Codicele Teodorescu, Codicele Marțian, Manuscrisul de la Ieud.*

Se începe acum literatura cronografelor, Mihail Moxa traducând și adaptând, la 1620, *Cronica universală* a lui Constantin Manasses. Cronica lui Mihai Viteazul și cea a lui Matei Basarab, consemnate în epocă, nu s-au păstrat, iar *Letopiseţul* lui Grigore Ureche, scris în jurul anului 1640, s-a păstrat în copiile mai târzii ale interpolatorilor. Totuși, ele trebuie consemnate în evoluția firească a istoriografiei.

Importanța acestor acumulări diverse a fost semnalată de specialiști: „În general, provinciile de dincoace de Carpați și, în special Țara Românească, introduc un număr relativ mare de texte, ceea ce nu va rămâne fără urmări asupra difuzării în afară a normelor locale" (Gheție, 1975, p. 321).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

2. Centrele tipografice reapar în Țările Române, în timpul domniilor lui Vasile Lupu și Matei Basarab, cu sprijinul nemijlocit al mitropolitului Kievului Petru Movilă, în contextul în care ortodoxismul slav voia să scoată mitropoliile românești de sub protectoratul elen.

De la Kiev, este adusă la Câmpulung, în Țara Românească, în 1635, o tiparniță modernă, însoțită de meșteri tipografi, care editează *Molitvenicul slavonesc*. O a doua tipografie va funcționa la Govora, de unde este mutată succesiv la Târgoviște și apoi la Mănăstirea Dealu, din apropiere. În condițiile revigorării slavonismului, tipăriturile românești se impun mai greu: „Din cele 23 de cărți tipărite în Țara Românească, în vremea domniei lui Matei Basarab, 12 sunt slavonești, 9 românești (...), iar 2 slavo-române. Introducerea cărții românești în cultura feudală întâmpină încă rezerve din partea susținătorilor tradiției slavone" (ILR, I, 1970, p. 316).

În Moldova, în urma declinului centrelor de cultură din Bucovina, activitatea tipografică renaște la Iași (Trei Ierarhi), prima tipăritură cunoscută fiind *Cazania* lui Varlaam, din 1643. Ponderea, însă, prin grija lui Varlaam, care va transmite ulterior și lui Dosoftei dorința introducerii limbii române în cultul ortodox, este în favoarea tipăriturilor românești: 5 tipărituri sunt în limba română și una în slavonă.

În Transilvania, calvinismul milita în spiritul Reformei pentru limbile vernaculare, de aceea principele calvin Gheorghe Rakoczi înființează o tipografie la Bălgrad (Alba Iulia), unde sunt tipărite în limba română 3 catehisme calvinești, începând cu 1640. Dar de orientarea lingvistică profită și celelalte provincii (Varlaam tipărește în 1641, *Evanghelia cu învățătură* a lui Coresi, iar din Muntenia se începe de către Ieromonahul Silvestru traducerea *Noului Testament*, ce va fi tipărit ulterior, în 1648).

La o privire de ansamblu, se observă că activitatea culturală din prima jumătate a secolului al XVII-lea , spre deosebire de perioadele anterioare, se extinde în toate provinciile românești, chiar dacă cu intensități diferite. Amploarea mai mare a activităților în Țara Românească a cunoscut confirmarea și în dezvoltarea ulterioară (au apărut centre-școală la București, Buzău, Târgoviște și Rm. Vâlcea, dominate de personalități remarcabile: Mitrofan, trimis de Dosoftei și supranumit Coresi al moldovenilor, frații Radu și Șerban Greceanu, Antim Ivireanul, Damaschin, Filaret...). Transilvania cerea tipografi din Țara Românească, iar în Moldova, după plecarea lui Dosoftei în Polonia, activitatea tipografică a declinat definitiv.

Dar interesul pentru cultură și existența multor centre tipografice a determinat o circulație accelerată a cărților, cu două consecințe mai importante pentru dezvoltarea limbii și culturii române. Astfel, diversificarea cu necesitate a textelor a dus la apariția, destul de firavă la început, a stilurilor funcționale. În al doilea rând, trebuie consemnat decalajul apărut în urma declinului centrelor tipografice din zona dialectală nordică. În Țara Românească, activau încă de acum mai multe centre-școală decât în celelalte două țări, în care interesul pentru carte rămăsese totuși crescut. În acest context, înspre ele se produce un transfer considerabil de carte. Ulterior, sub mentoratul lui Antim Ivireanul (*Biblia de la București* apăruse mai înainte, la 1688), se traduc principalele cărți de cult (*Liturghierul, Molitvenicul, Evangheliarul, Octoihul*), apoi, implicați fiind Mitrofan, la Buzău, și Damaschin cu Chesarie, la Rm. Vâlcea), se definitivează tipărirea *Mineelor*, cu textul complet (și al cântărilor) în limba română. Se produce astfel, pe întreg teritoriul românesc, o unificare culturală și o unificare a limbii textelor bisericești. Limba textelor de cult respecta normele dialectale muntenești, care se impun, cu destule concesii, ca normă supradialectală, unitară. Procesul s-a definitivat cu oficializarea limbii române ca limbă de cult în bisericile românești, la mijlocul secolului al XVIII-lea, dar direcția fundamentală începuse în prima jumătate a secolului anterior.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În paralel cu tendința și efortul de unificare a normelor limbii literare, traducerea în mai multe variante, tipărirea în mai multe ediții și transcrierea în mai multe copii manuscrise au constituit tot atâtea prilejuri de intervenție în texte (chiar în cele religioase) în scopul perfecționării limbii. Trebuie totuși semnalat că unele diferențe dialectale nu erau în măsură să constituie bariere de comunicare, așa încât , chiar mai târziu, în *Biblia de la București*, multe fonetisme din zona nordică, mai ales în *Vechiul Testament*, au fost tolerate. Treptat, limba devine mai puțin greoaie, mai ales prin desprinderea de structurile limbilor-sursă, cu un mesaj din ce în ce mai coerent.

S-a remarcat că „această perfecționare a scrisului literar este, în primul rând, o consecință a intensității crescute a actului de cultură, constând în traducerea, revizuirea și copierea textelor" (Chivu, 2000, p. 32).

În cazul textelor religioase, se începea cu corectarea greșelilor de traducere. Astfel, prima variantă a *Noului Testament* de la Bălgrad, tradusă de Ieromonahul Silvestru este corectată sever de echipa lui Simion Ștefan: „iară noi, socotind și luând aminte, găsit-am multă lipsă și greșiale în scriptura lui, pentru neînțelesul limbiei și cărții grecești. Pentr-aceaia noi am început dintâiu a-l posledui și unde n-au fost bine am isprăvit și am împlut și am tocmit din cât am putut" (NTB, 1988, p. 115). În mod similar a procedat mai târziu și Dosoftei cu traducerea *Vechiului Testament*, efectuată de Nicolae Milescu Spătarul.

3. Stilurile funcționale. Literatura religioasă a funcționat, în perioada extinderii textelor laice, ca o matrice pentru dezvoltarea stilurilor funcționale. Psaltirea și cazaniile erau cărți de lectură, apropiate de stilul beletristic; pravilele dreptului canonic au precedat pe cele ale dreptului laic (stilul juridico-administrativ); părți însemnate din *Vechiul Testament* au fost inserate în cronografe (istoriografia aparține stilului științific). La acestea s-au adăugat cărțile populare, pentru stilul beletristic, actele alcătuite de diecii de cancelarie, pentru stilul juridico-administrativ, dicționarele slavo-române, necesare învățării limbii slavone, pentru stilul tehnico-științific.

3.1. Stilul teologico-filozofic/dogmatic rămâne cel mai bine exprimat în epocă și mult timp în continuare (până în secolul al XIX-lea), reprezentat de personalitățile marcante ale epocii: Varlaam în Moldova, Udriște Năsturel în Țara Românească și Simeon Ștefan în Transilvania. La aceștia (traducători ei înșiși) s-au adăugat teologi și traducători profesioniști: Mihail Moxa, Ieromonahul Silvestru și echipa traducătorilor de la Bălgrad. Dar cel mai important traducător în limba română a fost, fără îndoială, Daniil Andrean Panoneanu, profesor de slavonă la școala târgovișteană. El a tradus textul *Vechiului Testament* (Ms. 4389) și *Îndereptarea legii* (Târgoviște, 1652). Dar, cunoscându-se cu exactitate faptul că textul pravilei lui Matei Basarab îi aparține în totalitate, prin compararea textelor s-a ajuns să i se atribuie și traducerea *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, una dintre cele mai importante cărți a spiritualității medievale românești.

Stilul textelor teologice caracterizează textul *Sfintei Scripturi* (*Vechiul* și *Noul Testament*), principalele cărți de cult (*Liturghierul, Octoihul, Evangheliarul, Molitvenicul*). Cărțile religioase de lectură (*Cazaniile, Psaltirea, Faptele apostolilor*) se află la interferența cu stilul beletristic. În istoriile literaturii Varlaam este considerat deseori ca fiind primul nostru prozator, iar Dosoftei – primul nostru poet.

Traducerea *Vechiului Testament*, după traducerea parțială a *Paliei de la Orăștie* (1582) nu era, se pare, o prioritate, așa încât abia în a doua jumătate a secolului (1661-1664) o realizează Nicolae Milescu Spătarul după un original grecesc. Între anii 1665-1680, în Muntenia, Daniil Andrean

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Panoneanu se folosește de versiunile slavonă și latină, dar și de cea românească a Spătarului Milescu.

Dar reprezentativă pentru această perioadă este traducerea și tipărirea de către Simeon Ștefan , mitropolitul Ardealului, în 1648, a *Noului Testament*, la Bălgrad. Faptul că la această traducere a participat într-o primă fază Ieromonahul Silvestru și că a fost refăcută ulterior și completată de o echipă de traducători dovedește un anume control nu numai sub aspect dogmatic, ci și în privința calității limbii și a rezolvării principalelor probleme de traducere. În observația nr. 3 din *Predoslovie către cetitori* se consemnează necesitatea introducerii neologismelor, iar în observația nr. 4, constatându-se deosebirile dialectale („luați aminte că rumânii nu grăescu în toate țările într-un chip" – NTB, 1988, p. 116) se motivează preocuparea utilizării, în limita posibilităților, a unei norme supradialectale: „Bine știm că cuvintele trebue să fie ca banii, că banii aceia sânt buni, carii îmblă în toate țările, așia și cuvintele, acealea sânt bune carele le înțeleg toți; noi, derept aceaia ne-am silit den cât am putut să izvodim așia cum să înțeleagă toți" (Ibidem).

Dar cărți de doctrină religioasă apar și de sub pana unor copiști renumiți, fie din perioada de declin al tipografiilor, fie în paralel cu ele. Astfel, Popa Grigore din Măhaci, cel care copiase *Codex Sturdzanus*, copiase, în 1607 *Catehismul* coresian. Tot după o tipăritură coresiană este copiat și *Molitvenicul* (1641) de către diacul Ioan din Pociovaliște – Bihor.

Catehismul calvinesc, din 1642, este găsit de Varlaam în biblioteca lui Udriște Năsturel din Târgoviște și, ca reacție la ereziile acestuia, este alcătuit *Răspuns împotriva Catihismului calvinesc,* apărut în 1645 la Mănăstirea Dealu. Dacă în *Cazania* din 1643 Varlaam se remarcă drept un veritabil prozator, ca limbă și stil, în *Răspuns*... își manifestă stilul polemic, argumentativ. Argumentările lui dogmatice au consistența unor demonstrații științifice.

3.2. Stilul beletristic este reprezentat de trei tipuri de lucrări: cărțile religioase de lectură (în principal cazaniile și Psaltirea); literatura apocrifă ce cunoaște în această perioadă o expansiune fără precedent și cărțile populare în diversitatea lor.

În 1642 apare *Cazania* de la Govora, tradusă de Ieromonahul Silvestru; în 1643 apare la Iași *Cazania* lui Varlaam, care a circulat foarte mult și a fost folosită drept model în traducerile ulterioare, fiind inclusă în varianta lărgită a *Cazaniei de la Dealu* (1644).

La trei ani după *Noul Testament de la Bălgrad*, apare, tot la Bălgrad, *Psaltirea*, care continuă experiența traducătorilor anteriori, dar adevăratul monument de limbă și literatură română va fi ulterior, în 1673, *Psaltirea pre versuri tocmită* a lui Dosoftei.

Tipărind *Cazania* (*Carte românească de învățătură*) în tipografia de la Trei Ierarhi, Varlaam se dovedește nu numai un excelent traducător, dar și un artist, înzestrat cu deosebit talent și cu un foarte dezvoltat simț al limbii. S-a arătat că „Dintre operele publicate ale lui Varlaam, pentru istoria literaturii prezintă interes *Cazania*, care conține primele pagini de proză artistică în limba română și câteva expuneri versificate. Lucrarea interesează și istoria limbii române literare" (ILR, I, 1970, p. 339), deoarece „prezintă cea mai îngrijită formă de exprimare a limbii române din prima jumătate a secolului al XVII-lea" (Ibidem, p. 341).

Neglijată sub aspectul limbii a fost și traducerea lucrării monumentale *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, realizată de Daniil Andrean Panoneanu, începând cu anul 1632. Scrise cu un secol înainte de Neagoe Basarab, *Învățăturile*... constituie, prin mesajul și amploarea lor, cea mai importantă lucrare în limba slavonă din întreaga literatură a secolului al XVI-lea. Pentru secolul al XVII-lea ea interesează ca document de limbă română, ca toate celelalte traduceri din epocă, atât sub aspectul limbii literare, cât și din perspectiva valorilor artistice pe care le exprimă prin structurile sale epice.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Multă vreme traducătorul acestei opere a rămas neidentificat, până când N.I. Ursu, comparând textul *Învățăturilor*... cu Ms. 4389 al *Vechiului Testament* și cu cel *din Îndereptarea legii,* a stabilit că Daniil Andrean Panoneanu a fost traducătorul acestora (cf.Ursu, 2003, p. 68).

Importanța operei în sine în configurația genului parenetic european a fost subliniată de specialiștii care au arătat că „Această modalitate de educare (...) este unică în literatura parenetică a Bizanțului și a lumii răsăritene și subliniază puternic autoritatea autorului român în ansamblul literaturii de acest gen" (Mihăilă, 1996, p. LXXVII). Sub aspectul mesajului, s-a arătat că: „Valorile umaniste ale lui Neagoe Basarab, definitorii pentru înfățișarea lăuntrică a poporului român, prin care cultura românească ia parte de netăgăduit la ansamblul renascentist al Europei (Mazilu, în *DGLR*, 2005, p. 155).

Traducerile lui Daniil Andrean Panoneanu au avut un impact major în epocă: „Toate traducerile lui Daniil, atât cele tipărite, cât și cele rămase în manuscris, au fost mult citite în vremea lui, și mai târziu" (Ursu, 2003, p. 129), aducând „contribuția sa de prim ordin la dezvoltarea limbii române literare și a culturii românești la mijlocul secolului al XVII-lea" (Ibidem, p. 128).

Literatura apocrifă, foarte răspândită în epocă, avea o sferă mai mare în care se cuprindeau și multe cărți populare. Este reprezentată de câteva codice miscelanee, dintre care mai importante sunt: *Codicele Sturdzan*, copiat de popa Grigore din Măhaci, la 1619; *Codicele Neagoean*, copiat de popa Ioan Românul din Sâmpetru- Brașov...

Literatura apocrifă este însă foarte numeroasă (cf. Cartojan, I, 1974, p. 22-23), cu referiri la legende din *Vechiul* și *Noul Testament* (cf. și Mareș, 2006, p. 223-251), cuprinse în diferite alte codice: *Codicele Marțian, Codicele Drăganu, Codicele Teodorescu, Manuscrisul de la Ieud*...

Codicele Sturdzan conține texte apocrife precum*: Scriptura din ceriu, a Domnului nostru Isus Hristos; Cuvântul sfântului Pavel apostol de ieșirea sufletelor; Cuvântul de îmblare pre la munci; Cugetări în ora morții, Rugăciunea de scoatere a dracului* etc.

Fiind un miscelaneu de 21 de texte copiate în zona Hunedoarei, trăsăturile lingvistice ale acestora, în fonetică și lexic aparțin ariei dialectale nordice (cf. Chivu, 1993, p. 159). Totuși, diversitatea textelor, vechime diferită a traducerilor din original, conduc la o mare diversitate. Faptul că cel care le-a copiat le-a lăsat în această formă, fără o muncă mai intensă de unificare, arată că pentru cititori ele nu constituiau o problemă.

Codicele Neagoean, copiat un an mai târziu „cuprinde cele mai vechi versiuni ale unor cărți populare românești" (*Alexandria*, *Floarea darurilor* și *Rujdenița*) (Gheție, 1973, p. 2).

Importanța cărților populare constă în primul rând în didacticismul lor, convergent învățăturilor creștine și mai ales în circulația lor foarte mare: „Cărțile populare au circulat în toate regiunile locuite de români, mai ales în manuscris" (Rosetti, ș.a, 1974, p. 221).

Sub aspect lingvistic, ele nu redau întotdeauna fenomene ale epocii în care au foat copiate, au puține preocupări de unificare a limbii, în ciuda circulației frecvente. Totuși, s-a considerat că „prin numeroasele copii și reeditări, deci prin circulația mare de care s-au bucurat, au îndeplinit un rol important în dezvoltarea limbii române literare" (Ibidem, p. 223).

La aceste cărți trebuie adăugat și romanul isihast de mare valoare educativ-teologică, *Viața Sfinților Varlaam și Ioasaf*, finalizat ca traducere de Udrișteă Năsturel în 1649 și copiat în trei exemplare, două decenii mai târziu de grămăticul domnesc Fota (cf. Bârlea, 2016, p. 189).

3.3. Stilul tehnico-științific este incipient în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Sunt trecute cu acest statut, considerat incert, indicațiile catehetice pentru însușirea conceptelor teologice și, de asemenea, literatura mistică a gromovnicelor (*Rujdenița*, în *Codex Neagoeanus*, la 1620) (cf. Chivu, 2000, p. 67).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Totuşi în constituirea acestui stil trebuie trecute şi lexicoanele slavo-române, *Cronograful* lui Mihail Moxa (1620) şi, bineînţeles, *Letopiseţul* lui Grigore Ureche, din jurul anului 1640, chiar dacă noi nu avem decât copiile târzii ale interpolatorilor.

Lexicografia slavo-română ia un mare avânt chiar de la începutul secolului al XVII-lea, din cauză că în perioada de resurecţie a slavonei, lexicoanele slavo-române erau instrumente indispensabile şi pentru preoţii care oficiau în slavonă, şi pentru diecii care trebuiau să traducă actele şi documentele scrise în această limbă. Necesitatea lexicoanelor era cerută şi de slaba cunoaştere a limbii slavone: „La aceste fragmente pot fi adăugate în secolul al XVII-lea cel puţin opt glosare slavo-româneşti, dintre care măcar două ţin de prima jumătate a secolului" (Seche, 1966, p. 7). Sunt amintite: *Vocabular sârbesc* (= vechi slav)- *românesc* (1630) şi *Lexiconul slavo-românesc* al lui Mardarie Cozianul (1649). Acesta din urmă a fost considerat „prima operă lexicografică completă păstrată până astăzi" (Ibidem).

Aşa um a arătat B. P. Hasdeu (CB, I, 1983, p. 259), toate acestea se trag din *Lexiconul slavo-rusesc şi tâlcuirea numelor* (1627) al lui Pamvo Berânda, moldovean călugărit la Ierusalim şi reîntors în lumea slavă, la Kiev. Aceste lexicoane, care au apărut pe tot parcursul secolului al XVII-lea, nu sunt trecute, de regulă, la stilul tehnico-ştiinţific, întrucât nu erau alcătuite după principiile ştiinţifice ale lexicologiei: „Lexicografia slavo-română (...) este rudimentară, lipsită de orice aparat ştiinţific, alcătuite din simple liste bilingve, în care termenului slavon i se adaugă corespondentul românesc" (Ibidem, p. 8).

Sigur, lexicografii de atunci se confruntau cu principiile simple ale ordinii alfabetice, al sinonimiei mai mult sau mai puţin perfecte, pe baza căreia se stabileau corespondenţele sau se echivalau cuvintele cu sintagme etc.

Dar aceste lucrări trebuie marcate ca un prim impact cu problemele lexicografiei pe care practica le-a pus şi de care, ulterior, a trebuit să ţină seama.

Tot stilului tehnico-ştiinţific aparţin şi lucrările de istorie. Este vorba, în primul rând de *Cronica universală* a lui Mihail Moxa din 1620, de la Govora. Prin claritatea şi concizia limbii (trăsături esenţiale ale stilului ştiinţific), traducerea lui Moxa a circulat în epocă, fiind identificate cel puţin 7 copii manuscrise (cf. Mihăescu, 2006, p. 50).

Începutul istoriografiei moldoveneşti trebuie, de asemenea, marcat, întrucât textul *Letopiseţului* lui Grigore Ureche, scriere originală, fusese încheiat în jurul anului 1640. Interpolările ulterioare ale copiştilor devansează textul în timp, dar un text autentic „Ureche" a circulat în epocă, măcar în mâinile interpolatorilor.

3.4. Stilul juridico-administrativ este cel mai bine reprezentat în texte. Sunt două tipuri de texte. În primul rând, actele şi documentele diecilor şi logofeţilor, de cancelarie şi particulare; în al doilea rând, textele normative ale dreptului canonic bisericesc (*Pravilele*) şi cele ale dreptului civil şi penal, laic, acesta din urmă ocupând locul dreptului cutumiar primitiv.

S-au păstrat foarte multe acte şi documente, încă din secolul anterior (cf. DIR, 1979).

În perioada lui Matei Basarab, de exemplu, în volumul XXL (1635-1636) din *Documente, seria B, Ţara Românească* (Editura Academiei, 1985) s-au publicat 206 acte de cancelarie şi 202 particulare. Dintre toate acestea, 70% au fost scrise în limba română, 20% în slavonă, 1% în greacă, „atestând astfel biruinţa limbii române în sectorul juridico-administrativ" (cf. Ţepelea, 1994, p. 169). Avantajul studierii acestor texte, în ciuda formulelor stereotipe la care trebuie să se supună, constă în faptul că „Spre deosebire de tipăriturile din epocă, textele juridico-administrative sunt originale" (Ibidem, p. 170).

Dreptul canonic este reprezentat de *Pravila de la Govora* (Mihail Moxa, 1640); la Iaşi, Vasile Lupu se îngrijeşte de tipărirea *Pravilei* (1646) traduse de Eustratie Logofătul, care, cu doi ani

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

mai înainte copiase *Șeapte taine*; la Târgoviște, Matei Basarab tipărește traducerea lui Daniil Andrean Panoneanu *Îndereptarea legii* , în 1652.

Ceea ce caracterizează stilul juridico administrativ, mai ales cel normativ, este fixarea unor termeni, învestirea lor cu o anumită încărcătură semantică, asemănătoare unor clișee ce trebuiau respectate. De aici un anume conservatorism și o anumită încetinire în evoluția lexicală.

4. Concluzii. Începutul secolului al XVII-lea nu cunoaște o orientare stabilă a normelor limbii literare, ci coexistența, nu numai în miscelanee, la același copist sau la același traducător, a unor trăsături dialectale de tip nordic și sudic. Aceasta probează că ele nu impietau mesajul, de unde și toleranța cititorilor. Reprezentative din acest punct de vedere sunt *Codex*-urile în care copistul/copiștii adunau texte din epoci și zone diferite, neputând de cele mai multe ori să uniformizeze trăsăturile lingvistice: „Pe fondul lipsei acute a principiilor (ferme) de selecție, la nivelul scrierii, se constată numeroase concurențe ale elementelor marcate diatopic, diacronic, diastratic, de unde impresia că în secolul al XVI-lea, dar și al XVII-lea s-ar produce multe fenomene fonetice stagnate parcă de sute de ani" (Gafton, 2012, p. 99).

Întrucât normele urmau să se edifice pe suportul graiurilor locale, tendințele divergente de normare, păreau în stare de mișcare browniană (cf. Ibidem). Totuși, aspectul scris, multiplicat prin retranscriere sau retipărire de un autor colectiv a fost factorul decisiv al unui control în timp.

Aflate în sfera traductologiei, a confruntării cu textele-sursă, faptele de limbă cunosc la începutul secolului al XVII-lea o dublă diversificare. Deși majoritar, textul religios intră în concurență cu cel laic (actele și documentele administrative, istoriografia originală, textele de drept laic, cărțile populare, laice sau apocrife). A doua diferențiere, așa cum s-a văzut, este constituită de apariția și dezvoltarea inegală a stilurilor funcționale, din care lipsește, deocamdată, doar cel jurnalistic.

Rolul important deținut de Țara Românească va continua și în secolul următor, culminând cu tipărirea integrală a *Sfintei Scripturi* (1688) și cu activitatea importantă a lui Antim Ivireanul în uniformizarea limbii textelor religioase și naționalizarea limbii române ca limbă de cult în bisericile românești.

BIBLIOGRAPHY

Bârlea, Gh. Bârlea, *Traduceri și traducători. Pagini din istoria culturii române*, Iași, Editura Universității „Al.I. Cuza", 2016.

Cartojan, N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura română, I, II*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974.

Chivu, Gh., *Studiu filologic* la *Codex Sturdzanus*, București, Editura Academiei Române, 1993.

Chivu, Gh., *Limba română de la primele texte până la sfârșitul secolului al XVIII-lea,* , București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Coteanu, I. Coteanu, *Structura și evoluția limbii române (de la origini până la 1860)*, București, Editura Academiei, 1981.

DIR, Gh. Chivu ș.a. *Documente și însemnări românești din secolul al XVI-lea*, București, Editura Academiei, 1979.

Gafton, Al. Gafton, *De la traducere la norma literară*, Iași, Editura Universității „Al.I. Cuza", 2012.

Gheție, I. Gheție, *Baza dialectală a românei literare,* București, Editura Academiei, 1975.

Gheție, I. Gheție, *Unde s-au tradus și unde s-au opiat textele din Codex Neagoeanus*, în LR, XXII, nr, 6, p. 545-561, 1973.

Hasdeu, B.P., *Cuvente den bătrâni, I*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ILR, I, Al. Rosetti (redactor responsabil), *Istoria literaturii române, I,* București, Editura Academiei, 1970.
Mareș, Al. Mareș, *Cărți populare din secolele al XVI-lea – al XVII-lea. Contribuții filologice,* București, Editura Academiei, 2006.
Mazilu, D.H. Mazilu, *Udrişte Năsturel* în *Dicționarul general al literaturii române, L/O*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005.
Mihăescu, D. Mihăescu, *Cronografele românești*, București, Editura Academiei, 2006.
Mihăilă, Gh. Mihăilă, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie. Versiunea originală*, București, Editura Roza Vânturilor, 1996.
NTB, S. Ștefan, *Noul Testament de la Bălgrad*, Alba Iulia, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, 1988.
Rosetti, ș.a. Al Rosetti, B. Cazacu, L. Onu, *Istoria limbii române literare*, București, Editura Minerva, 1971.
Seche, M. Seche, *Schiță de istorie a lexicografiei române, I*, București, Editura Științifică, 1966.
Ursu, N. A. Ursu, *Contribuții la istoria culturii românești în secolul al XVII-lea. Studii filologice*, Iași, Editura Cronica, 2003.
Țepelea, G. Țepelea, *Pentru o nouă istorie a literaturii şi culturii române vechi*, București, Editura Tehnică, 1994.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ION VINEA: A REBELLIOUS PUBLICIST AND A CAUTIOUS WRITER

Ioana Mihaela Bardoşi-Vultur

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Like other avant-garde writers, Ion Vinea began his apprenticeship at magazines like Simbolul, Facla or Chemarea. During 1922-1932, he became director at Contimporanul. This leading part meant a lot for the literary orientation that he had embraced. His literary creed promoted absolute creative freedom without traditional rules, without principles and without any feelings. This paths were meant not only for the publicist, but also for the writer, although the poet had a conciliatory side. After a short reading of his avant-garde poems, we can say that his work reflects an approach to the avant-garde constructivism, but it has a nostalgic allure.

Keywords:creative freedom, constructivism, nostalgic allure

Traversând o varietate de experienţe poetice, de la tradiţie la modernitate, influenţa debutului simbolist se resimte în toată creaţia literară a lui Ion Vinea. Asemenea florii soarelui, care se roteşte după astrul ceresc, autorul *Orei fântânilor* este „Dotat cu un instinct tropic, ce-l face să se orienteze la cele mai mici schimbări ale soarelui liric, Ion Vinea e mai mult un poet de carnet poetic fugitiv foarte sensibil, dar şi nepăsător."[1] Această caracterizare explică, într-o oarecare măsură, faptul că George Călinescu n-a acordat prea mare atenţie laturii avangardiste a poeziei lui Vinea, considerându-l un poet de carnet fugitiv. Trăsătura mobilă a scrierilor poetului este punctată înaintea lui Călinescu de către Eugen Lovinescu, acesta considerând că „d. Vinea s-a căutat de atunci (e vorba de debut) mereu, semn al voinţei, la care s-a adăugat, drept calitate principală, o inteligenţă artistică ce l-a îndrumat spre eliminarea sentimentului, a sensibilităţii, a anecdoticului, spre înlocuirea, deci, a lirismului direct de confesie, printr-o expresie indirectă, deturnată, reţinută, intelectualizată, prin amestecul peisagiului intern cu cel extern, şi, mai ales, prin notaţia inedită şi neprevăzută."[2] Mai departe, F. Aderca promovează imaginea de creator a poetului, dar o acceptă şi pe cea a simpaticului farseur: „Fin, forte, cu o moliciune orientală în demersuri, dar cu o privire limpede, albastră, de bébé occidental, Ion Vinea reprezintă în literatura română, azi, aproape singur, un fenomen".[3]În contrast cu aceste opinii, N. Davidescu şi Ion Pop apreciază la Vinea faptul că şi-a găsit *repede* propriul drum literar. Primul merge mai departe cu afirmaţiile şi precizează că „Poezia d-lui Vinea, apoi, are un caracter de sănătate cerebrală, unic la noi. În această privinţă e aproape un sportsman."[4]Împărtăşim această ultimă afirmaţie, considerând că drumul literar al poetului este unul uşor vizibil. Chiar dacă a avut

[1] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, p. 812.
[2] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, p. 318.
[3] F. Aderca, *Contribuţii critice*, I, ediţie, prefaţă şi note de Margareta Feraru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983, p. 234.
[4] N. Davidescu, *Aspecte şi direcţii literare*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p. 264.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

tangențe cu diverse mișcări din cadrul literaturii naționale, dar nu numai, cheia simbolist-avangardistă este cea care îi deschide ușa creației sale.

Începutul scrierilor lirice poate fi localizat în sfera rememorărilor melancolice, a sensibilității la schimbarea naturii, toate acestea fiind caracterizate printr-o notație peisagistă, spirituală și chiar fantezistă. Marin Mincu întrevede, încă de pe acum, orientări noi, prezente în textele de debut: „Există o anumită distanțare și detașare chiar în poeziile scrise la 18 ani, ca indicii clare că poetul experimentează posibilități noi de expresie [...] Dar Vinea scrie la început o poezie decisiv avangardistă prin introducerea versului liber, violentarea sintaxei poetice, torpilarea lexicului tradiționalist prin folosirea unor elemente argotice, a oralismelor și a citatelor în alte limbi. O nouă sensibilitate, citadină, nu doar ca poză simbolistă, impune imagini de un prozaism căutat și o luare în răspăr a tot ceea ce e perimat."[5] După această perioadă relativ scurtă, dar care se va simți consecvent în creația sa ulterioară, versul său va îmbrățișa orientările noii mișcări. Ca atare, vechile decoruri exotice dispar, poeziile sale alunecând spre un peisaj terestru autohton. Versul e acum fragmentar, contorsionat pe alocuri, eliberat de normele prozodice și sintactice, despovărat de ornamentele de prisos.

Această orientare lirică duală a tânărului poet a determinat conturarea a două tabere în ceea ce privește receptarea critică a poeziei sale. Unii, în frunte cu Ov. S. Crohmălniceanu și Marin Mincu, s-au axat și au apreciat mai mult latura inovativă a creației literare. De cealaltă parte se află critici precum Șerban Cioculescu, aceștia încercând să pună în umbră componenta avangardistă a scrierilor lui Vinea. Dumitru Micu se declară și el partizan al apartenenței simboliste a creației tânărului poet, această apartenență fiind dată de persistența fondului de sensibilitate maladivă și îl catalogheză drept un poet „minor". La rândul său, Nicolae Manolescu este de părere că „Vinea a fost esențial poetul Orei fântânilor, adică un modernist minor și destul de clasic în simțire, dar că el s-a lăsat ispitit la un moment dat de avangardism."[6] Cu toate acestea, Dumitru Micu se declară în opoziție cu ideea de minimalizare a componentei avangardiste din lirica poetului, fiind de părere că în absența acesteia poezia lui Ion Vinea, dar și numele său, ar fi fost minimalizate. Contrastul dintre poetul și publicistul Vinea este vădit, autorul regizând astfel un spectacol cu măști. Acest spectacol are doi protagoniști: poetul, în calitatea sa de „ego", și gazetarul, jucând rolul de „super-ego". Astfel, în timp ce primul este organizat, realistic, cel de al doilea este mereu critic, moralizator. Poate cea mai bună și adecvată caracterizare i-o face Ion Pop, în eseul din *Avangardismul poetic românesc*, individualizându-l drept un avangardist „care a negat pe tăcute", protestând în șoaptă.

Spre deosebire de alți scriitori avangardiști, care au mers mai departe pe urmele suprarealismului, versul lui Vinea a rămas tributar constructivismului, putând fi regăsită acea supraordine a frazei, acea cenzură a liricității. Tânărul poet era de părere că trebuie să mediteze mai adânc asupra prezenței intelectului în actul artistic, importanța intelectualismului pentru arta modernă fiind liantul dintre poet și constructivism: „Poetul își cultivă din plin înclinația spre intelectualizarea lirismului, mânuind imaginile cu savantă știință. Din acest travaliu lucid, care renunță la orice ingenuitate, poezia iese rece și complicată, ca o frumoasă operă de bijutier."[7] Cu toate acestea, multe din versurile sale sunt lipsite de sevă, de suculență, ele nu curg „ușor, fără dificultate, dimpotrivă, se simte peste tot o constrângere, o rupere...".[8]

Startul avangardist a fost dat după apariția poeziei *Ora fântânilor*, întreaga sa creație ulterioară oscilând între imagismul îndrăzneț și alcătuirea plastică a unei viziuni disparate, dar

[5] Marin Mincu, *Antologia literaturii de avangardă*, p. XL.
[6] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 207.
[7] Elena Zaharia, *Ion Vinea*, Ed. Cartea Românească, București, 1972, p. 123.
[8] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, p. 168.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

închegată datorită cenzurării stării lirice. Şerban Cioculescu arată spre *Doleanţe* ca fiind poezia care marchează noua orientare poetică, sesizând acel echilibru dintre impresiile intelectualizate şi aura emotivă: „Gară luminată şi pustie / trenurile pleacă pe vecie, / ieşi dintr-un sertar, melancolie, / cu panglici, cu bucle şi hârtie, / cu paiaţa-i fără de scufie."[9], în timp ce Ov. S. Crohmălniceanu ia în considerare *Un căscat în amurg*, ambele publicate, aproximativ, în aceeaşi perioadă.Volumul, cu acelaşi titlu, prezintă o lirică maladivă, suferindă, ale cărei elemente sunt luate din dulapul modernist. Uneori, Vinea mai încurcă sertarele şi găseşte resturi avangardiste, pe care le împrăştie printre cele moderniste. Astfel, poeziile apărute în periodice, din a doua şi a treia fază a creaţiei sale, sunt cele mai bune exemple de lirică avangardistă a sa.

Asemenea romanticului Poe, Vinea nu face altceva decât să contemple cu durere lumea, poetul situându-se într-un alt tărâm, unul al cărui astru mai mult întunecă decât luminează. Acest aspect se datorează faptului că „pentru Ion Vinea, poezia a fost un lung soliloc, de unde şi pronunţatul caracter liric, de mărturisire fără derivaţii patetice, fără grandilocvenţă, în tonul natural al confidenţei cenzurate de o acută luciditate."[10]Într-o oarecare măsură, poetul român e varianta lirică a scriitorului american. Creaţia lirică izvorăşte din adâncuri, din acea interioritate pură a poetului, iar „versul se reverberează sub bolţile sufletului cu unduiri tragice. Efectul de vaier lăuntric e inimitabil. Cuvintele aleargă şi ele într-o panică a durerii, ameninţându-se parcă unul pe altul, dezvăluindu-şi capacitatea molipsitoare de a transmite aerul straniu care le umple fiinţa, rămânând însă şi ele împietrite în aceeaşi spaimă extatică, asemenea poetului."[11]

Drept urmare, poetul încearcă să găsească o modalitate de a avea acces la lumea transcendentă, aşa cum se întâmplă în poemul *Chei* (e evidentă simbolistica titlului). E un amestec de simbolism şi avangardism în această poezie, realizat prin aglomerarea banalelor elemente constitutive ale cadrului şi moartea literaturii: „În portul vechi pogoară arborii numai noaptea, / din umbre se aleg păunii cu aripi de vânt, / aci se sfinţesc stelele fără pânze ale trecutului."[12] Păsări împărăteşti, păunii completează elementul vegetal, favorizând evadarea în oniric, într-un alt plan, iar sfinţirea elementelor cosmice trimite către haosul primordial. Motivul călătoriei, specific scriitorilor avangardişti, se întrevede şi în acest poem. În strofa următoare, se poate observa, cu uşurinţă, valorificarea legendei Olandezului Zburător. *Corabia – fantomă* „cu fulgerul ei mort" se află într-o degradare progresivă, o prăbuşire a timpului mort, „veninul verde al orelor", care degenerează în asocieri ciudate. Acestea înfăţişează, sub privirea cititorului, un spaţiu intact, neexplorat încă de eul liric, lăsat pradă eroziunii. Ultima parte trimite direct către moarte, până şi bătrânul timp îşi află punctul final care, paradoxal, e punctul lui prim: „e ochiul de cocleală al veşniciei / în care s-au înecat poveştile". Toate limbile lumii, poveştile, se înghit una pe alta, asemenea peştilor din piesa lui Sorescu, *Iona*, pentru ca, în final, să se ajungă la cuvântul prim, singurul capabil de a zidi lumi. Imaginea iniţială a materiei, care este erodată lent, a ajuns la punctul final, imaginea prezentată acum fiind a unei lumi care se revarsă în neant, în hăul săpat de valurile timpului: „La judecata din urmă / de-aici au pornit sicriele".

O poezie asemănătoare este *Ora fântânilor*, cu precizarea că aspectul temporal este mai bine fixat, e cât se poate de exact: clipa astrală a amurgului. Timpul însuşi pare a se fi oprit la acest moment, „ora de linişti stelare" făcând trimitere la ceva măreţ, solemn, putând fi vorba chiar de momentul originar. Exploziile primordiale sunt sugerate, în continuare, de jarul asfinţitului. Dacă timpul era exact, nu aceeaşi situaţie e întâlnită şi în cazul spaţiului, unde „lumile fără nume",adică terestrul şi acvaticul, preiau, prin intermediul reflectării, culorile

[9]Ion Vinea, *Ora fântânilor*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979, p. 43.
[10] Liviu Călin, *Portrete şi opinii literare*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1972, p. 211.
[11] Vasile Nicolescu, *Profil de poet*, în vol. *Poeme* de Ion Vinea, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 6.
[12] Ion Vinea, *Poeme*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 54.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

aprinse ale apusului: „largul în ambru şi jar e, / Thalassa-n ritmuri apune.”[13] Îngerii sunt cei care favorizează pătrunderea în transcendent; omul, ființă slabă și inferioară, are nevoie de tălmăcirea semnificațiilor rugăciunilor din partea ființelor spirituale înaripate. Această idee e reluată într-o altă poezie, *Tălmăcire,* titlu simbolic, ea respectând ideea de mediere între divinitate și umanitate, dar de această dată locul îngerilor e luat de către poet, de artist – trimitere evidentă la lumea antică unde poetul era mesagerul zeilor. Puritatea sacrului cuprinde în cele din urmă lumea materială, glasul clopotelor fiind glasul camuflat al lumii transcendente, totul creând impresia unei sărbători cosmice. În toate aceste creații, poetul recurge la jocul simultaneist, întretăind realitatea concretă cu visul. Astfel, „Luna lasă pagini de argint” și tot ea este „oglindă uitată într-un palat” (*Tuzla*), iar norii par „Galere roze-n drum către Cythera”. (*Sonet*) În tot volumul *Ora fântânilor*, carte care trece „ca o amalgamare destul de eterogenă”,[14] poetul „procedează, la rându-i simfonic, în manieră sintetizatoare și solemnă, căutând răspunsuri în fața existenței. Forme, linii, sunete, senzații tactile acționează sincretic...”.[15]

Pe aceeași idee este construită și *Cetatea moartă*, dar întâlnim inserată aici și o doză de ironie la adresa destinului efemer: „Nelămurită-n zarea pustiei monotone/ Cetatea fără ziduri și fără-ntărituri/ Se-afundă-n somnul ultim al vechii Babilone/... // Și-un elefant doar singur, de bronz, printre dezastre/ Stând neclintit pe-un pòrtic pe-alocuri prăbușit/ Și-nalță tragic trompa spre palidele astre.”[16] Ironia este regăsită și în *Visul spânzuratului*. Acesta, neînfricat în fața intemperiilor naturii, se vede răpus de o rază de soare din pricina căreia „își strănută sufletul din plin”.

Vinea recurge din când în când la exercițiul dadaist, dar nu se regăsește în teribilismul și bufoneria lui Tzara: „Din colții zodiilor simțul ni-l sfâșie, / prăvălire în bicisnicie, / călăuza împușcă prin văgăuni ecourile, / e acolo, nu e acolo,- / un câine mânăstiresc din nămeți ne adulmecă, / ham, ham, poftă de viață”. [17] (*Singurătăți*) sau în *Dicteu*. Poetul ne apare, încă o dată, grațios în discontinuitatea sa voită, iar poemul său dadaist nu e chiar așa lipsit de logică. Un alt exemplu îl constituie poezia *Vorbe goale*, dar întâlnim aici și unele ingrediente futuriste și bilingvismul, ca element ludic: „Metro, metronom, mecanic, constructiv: nickel,/ express, radium, telefon, T.F.F., cablu,/ ascensor, termometru, bitum, calcul/ integral, vermouth, vitessă, passaport,... – l’opinion courante est que rien qu’en/ employant un vocabulaire de contre/ maître d’usine, en quise de paroles en/ liberté, on devient pour cela, poète/ moderne.../ C’est une revolution de lexique”.[18]

Spectacolul liric, atât de prezent la Voronca, este rareori regăsit în textele de față, un exemplu fiind *Închinare*, unde poetul închină iubitei „tăcerea/ cramelor cerului. Așadar, el recurge extrem de rar, chiar și în tinerețe, la clovnerii, și mai rar încă, incidental doar, și ca divertisment, la orice procedări din acelea prin care se exprimă cinismul, cruzimea sau impietatea. Nu găsim în poemele sale agresivitate, sarcasm, umor negru, ricanat; doar ironie, de obicei, o ironie inofensivă; o autoironie, mai ales, discret amară, mod, de fapt, al tristeții.”[19] Spre deosebire de fervoarea și tenacitatea din activitatea publicistică, multe dintre poemele sale nu sunt înzestrate cu asemenea elemente. Atmosfera inițială, simbolistă, este întâlnită în cea mai mare parte a creației sale lirice, fapt semnalat și de Ov. S. Crohmălniceanu: „Vinea a rămas

[13] Idem, *op. cit.*, p. 16.
[14] Marian Papahagi, *Exerciţii de lectură*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 103.
[15] Const. Ciopraga, *Între Ulysse şi Don Quijote. Reflecţii despre literatură*, Ed. Junimea, Iaşi, 1978, p. 135.
[16] Ion Vinea, *Opere I. Poezii*, ediţie îngrijită de Mircea Vaida şi Gh. Sprinţeroiu, studiu introductiv de Mircea Vaida, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1971, p. 407.
[17] Idem, *Ora fântânilor*, p. 206.
[18] Idem, *Opere I. Poezii*, p. 433.
[19] Dumitru Mincu, *Scurtă istorie a literaturii române*, II, Ed. Iriana, Bucureşti, 1995, p. 82.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

marcat de poetica simbolistă, pentru care a avut intime afinități, chiar după ce a trecut prin cele mai radicale experiențe literare avangardiste."[20] Spre deosebire de ceilalți reprezentanți ai avangardei literare române, ludicul va cunoaște, la Ion Vinea, o re-ținere, iar deblocarea lui se va produce sporadic.

Această descătușare se realizează într-un mănunchi de poeme precum *Lamento, Sf. Martin, Dicteu, Stelele, Soliloc, Adam, Prund, Doleanțe* și altele, ele fiind mostre de *paidia*. Își fac acum loc asociațiile neașteptate, frapante, acestea fiind componente ludice, alături de inversiuni ale cuvintelor și de caracterul fragmentar al versurilor. Este și cazul poemului *Un căscat în amurg* unde pădurea este „nervoasă ca o herghelie", seara apare ca o „cloșcă supranaturală care închide aripi de nori pe ouăle/ sătești", depărtarea „muge", iar vântul „se înhamă cu tălăngi". Tot aici ne este prezentat un Dumnezeu jucăuș, antrenat într-o partidă de table, a cărui nepăsare duce la decădere: „căci gospodăriile cerului s-au închis, sfinții și-au lepădat/ pe nori nestinse pipele și s-au culcat cu nevestele/ căci turme biblice și plictisite urcă, urcă, urcă, pe/ cărare și pocnesc printre bice, hăis-cea și vorbe murdare."[21] Mai departe, în *Soliloc*, rețeta este aceeași, Vinea imaginează un cer carapace, aflat deasupra unei câmpii care „doarme imens". În *Septembrie,* „Toamna a mușcat podgoriile", iar „luna fuge îngrozită peste păduri". Și în poemul *Stelele* dăm de aceleași alăturări inedite atât în prezentarea atmosferei, cât și în descrierea iubitei. În zugrăvirea satului tradițional, poetul apelează la răsturnarea versificației și la debarasarea de orice balast care ar îngreuna versul și ideea. Aceste practici sunt utilizate și pentru înfățișarea femeii: „Iubita mea cu nervii negri/ gura închisă și dură/ părul de fier încordat pe creștet[22]."

În joaca sa constructivistă, poetul este un proiectant al noii ere mecaniciste. Însăși iubita pare rezultatul unei simbioze dintre uman și mașină. Cadrul este asemănător și în provincie. Pereții sunt aici de carton alb, „tăiați de o fereastră/ dreptunghiulară; ziua se reazimă pe cer"[23] și hornul „omoară timpul cu pamblică albastră" (*Constatări provinciale*). Un spațiu aproape identic este reluat în *Din almanahul îngerilor*. Pe lângă elementele întâlnite anterior sunt amintiți aici și arborii de fier peste care „ning clipele rugină." În *Remember* zorii cenușii dezvăluie furnaluri și coșuri „pe valuri de zinc". Aproape tot ceea ce este atins de gândul lui Vinea este preschimbat într-o componentă mecanică. Astfel, „copacii s-au coclit cu aramă veche"(*Prund*), broaștele sunt de metal (*Încheieri*), cucul este și el mecanic, iar deasupra orașului statuar planează o lună veche, „pe cerul de atlas uzat" (*Nocturnă*). Se constată în lirica lui Vinea un „lirism fantast, nonfigurativ, discret confesiv, lamentouri angoasate, elegii crepusculare, maladiv interiorizate. Colajul „simultaneist", în flash-uri al versurilor e mai degrabă static, infuzat de melancolii şi spaime".[24]

Dacă la Voronca naturii îi plăcea să se dea în spectacol, având o atitudine infantilă, la Vinea, momentele în care aceasta este surprinsă jucându-se apar contingent. Ea oferă doar accidental elemente de spectacol, evident mult mai sărace decât acelea întâlnite în lirica lui Voronca. Uneori soarele este legănat de vânt asemeni unei flori, „cerul și lumina se rostogolesc", ploaiadevine fluierul orașului, amurgul se aseamănă cu o mască de plumb, iar noaptea este adusă de bufnițe care „scăpară beznele din gheară", în timp ce spânzuratul, prins de stele cu o ață, se leagănă pe același gând. Acest aspect este datorat faptului că lirica sa „se caracterizează prin

[20]Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele...*, p. 375.
[21] Ion Vinea, *Opere. Poezii I*, p. 416.
[22] Idem, p. 420.
[23] Idem, p. 424.
[24] Paul Cernat, *op. cit.*, p. 33.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

tonul elegiac, lamentația unei sensibilități discrete, rafinate, care-și rememorează cu voluptate trecutul, amintirile".[25]

O poezie, după tiparul suprarealist, este *Ev,* - cel mai concentrat pastel urban, potrivit lui Șerban Cioculescu - unde s-a încercat punerea în aplicare a schemei bretoniene a dicteului automat. Ca atare, cititorului i se va înfățișa o lume născută prin asocierea de elemente tehnice, alăturate fără a se ține cont de vreo preocupare estetică sau morală: „Pacla și bruma. / Jertfa hornurilor nu mai e primită / Lumini zgâriate pe cer / N-S-E-W vibrări / Farurile beau nimbul în care înaintează*"*. Poetul recurge aici la jocul discontinuității frazelor, aducând în prim-plan mediul citadin, modern. Este sancționată în aceste versuri ușurința cu care omenirea se lasă pradă spectacolului fascinant, dar totodată inutil, al lumii tehnice, noua umanitate fiind debusolată total, uitând lucrurile cu adevărat valoroase în viață.

Noul *ev* este sinonim cu orașul industrial, un oraș împânzit de case cu lumini și sunete puternice, toate aceste aspecte fiind percepute într-o manieră violentă de către scriitor. Infernul citadin, care descrie viața modernă oferită de ultimele achiziții ale tehnicii, este înglobat în metafora „coborârea veacului*"*. Astfel, în loc să se producă o ascensiune pe scara evoluției, se înregistrează un regres care va duce la pieire. Poetul va mai scrie ulterior o poezie asemănătoare, *Cosmopolis*, mizând și de această dată pe adâncimea tristeții.

Pe aceeași linie este scrisă și poezia *Lamento*, caracterizată de Manolescu drept „poezie în cel mai înalt grad caracteristică pentru formula avangardismului lui Vinea".[26] Deși ea debutează într-o manieră simbolistă, prezentând un peisaj bacovian plin de monotonie și tristețe, universul liric e imediat reorientat într-o direcție avangardistă, prin intermediul aceluiași dicteu automat: „Ploi de martie, tragedie citadină, / arborii își fac semne ca surdomuții. / Pentru spectacolul de adio / plângeți lacrămi de făină / printre sonerii, lumina, / De Sfântul Bartolomeu al afișelor."[27] Tabloul înfățișat în prima parte a poeziei păstrează doar câteva elemente dezolante ale unui decor natural, marea masă a elementelor prezentând universul mecanic citadin. Trecerea de la un decor la altul este realizată treptat, printr-o simbioză și întrepătrundere a celor două serii de elemente: „Dinspre bariere noaptea bântuie, / treci între cristale, feeric, deci, / pe rugul tău lăuntric răstignită, / în dâra farului, snop imponderabil, / cu echipaj de pneu rostogolit".Într-un astfel de decor, și utilizând un limbaj telegrafic, este descris întunericul, cu alte cuvinte sfârșitul existenței, pe fundalul căreia își face apariția o enigmatică femeie „răstignită". În noua eră sau noul *ev*, omul negru câștigă din ce în ce mai mult teren. El reprezintă întunericul, pericolul, e șoferul omenirii, cel care va duce lumea la pierzanie: „cumplit se strâmbă negrul la volan, / Înghite felinarele unul, câte unul, / la intrarea în teatru va dansa, va dansa."

Citadinismul este acaparat și în *Doleanțe*. Enumerarea telegrafică, succintă și descătușată de scrierea laborioasă înviorează și imprimă un ritm allegro universului poeziei: „Gară peticită de lumini,/ șine verzi sub luna de venin,/ câmp în ceruri înțepat cu spini,... // țipă, deznădejde, în sirene,/ suspinați, supape,-n unison,/ zgardă, scutură-te de peron...[28]

La un moment dat, Ion Vinea se apropie prin lirica sa de Lucian Blaga. Dovezi în acest sens stau poemele a căror principală temă o constituie căutarea eului originar. În *Madrigal*, spre exemplu, este prezentată fragilitatea destinului poetic „Mi-e veche inima: un menuet / captiv în ceasul unei jucării"[29], iar în *Insomnii* este prezentat un destin captiv în pendularea dintre viață și moarte, totul culminând cu poemul postum *Ovid,* unde, într-un univers ostil, scriitorul își identifică

[25] Mioara Apolzan, *Aspecte de istorie literară. Destinul unei publicații RFR,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1983, p. 294.
[26] Nicolae Manolescu, *Poeți moderni,* Ed. Aula, Braşov, 2003, p. 189.
[27] Ion Vinea, *Opere. Poezii I,* p. 168.
[28] Idem, *Opere*, p. 112.
[29]Idem, *Poeme alese*, p. 135.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

propria întemnițare. Starea de veghe, în care se află eul liric, poate fi întâlnită frecvent în această parte a creației artistice. Această stare este o caracteristică reprezentativă și pentru partea epică a scrierilor sale: „într-o bucată cum este Treptele somnului, amestecă logica visului cu a stării de veghe într-un complex cu adevărat tulburător; va admira, în sfârșit, pe stilist, pe dibaciul muzician al frazei...".[30] De asemenea, versul aparent aritmic, impulsionat de o muzică interioară și de „o tonalitate de lamento", îl apropie de Blaga, după cum precizează Dumitru Micu.

Până la un punct, Alecsandri și Vinea se aseamănă, ambii contemplând lumea din-afara ei. Dar tocmai acest din-afară este factorul care-i diferențiază net. În timp ce primul „stă" la căldura și siguranța spațiului familiar, asemeni unui boier în iatacul lui, cel de-al doilea viețuiește într-un tărâm rece și ostil, al cărui astru aruncă o falsă perdea de lumină. Nu întâmplător, mi se pare potrivit a include aici portretul pe care Alexandru Piru i-l face: „Pe Ion Vinea îl prindea bine masca prințului palid din Elseneur, al negurilor sfâșiate, Hamlet, cel care ar fi vrut să facă și să dreagă, dintr-o splendidă proclamație cu an nedesluşit."[31]La el, pastelurile nu mai apar în acea ipostază a unui comentariu de natură, cum sunt și cele ale lui Pillat, ci ele potențează, ființează, participând la resurecția interioară a poetului. Cu toate acestea ea nu-l poate salva de amenințarea nostalgiei care survolează lirica sa. El nu reușește să regăsească universul paradisiac și ocrotitor al vârstei infantile sau, chiar dacă atinge acest punct, el nu-l poate păstra, nu-l scufundă în formol.

Tot o poezie avangardistă, cu tonalități elegiace, a scris și Mikola Hviliovi. Poeme ca, *Mierea albastră, Umbre, Pe val, Claviaturi, Ce ni-i nouă întunericul!* amintesc de același stil telegrafic: „Mierea albastră s-a lipit de buze / sufletul – fluture de colecție / pe care inspirația l-a prins de bolta cerească. // Antenele... ah! Ce interesant e ... ah! / colo peste oraș rătăcea luna / iar spre țărmuri nisipoase trăgeau corăbii / pe când în vele se mai cuibăreau / frânturi de furtună. […] // Deja a trecut o amintire, a doua / la a treia el, brusc, s-a înfuriat.../ Fruntea i-a fost străpunsă nu de acul / albinuței-hărnicuțe / ci de tristețe./ ... Dar nu a stat întins la pământ / decât un minut / și a început a alerga din nou ..."[32] *(Mierea albastră)*. Tristețea copleșitoare de care pulsează poezia poetului român se poate regăsi și în versul scriitorului ucrainean, iar corabia din acest poem este echivalenta celei din *Chei*. Rememorările, căutarea unui timp pierdut, lipsit de orice grijă este un alt punct de convergență al universului liric prin care jonglează cei doi deoarece, la rândul său, Mikola spunea în *umbre*: „E-ntuneric, în defileuri albastre – negură. / Am vrut să mă satur cu basme, / Însă cerul se va pune probabil pe plâns... ." Universul cromatic nu e unul pur simbolist, ca la Vinea, culori puțin mai vesele, albastrul, își fac loc aici. Dar îmbinarea dintre tradițional-modern rămâne la fel. În ciuda asemănărilor există și diferențe nete. Poezia ucraineanului se bucură de o forță fermă, tenace, gata să impulsioneze la acțiune: „Nu te deda mitingului, patos al meu!", iar fluturele răpus nu se dă nici el bătut. Funcția reconciliantă, pe care o îndeplinea poezia constructivistului român, nu se regăsește și în poezia lui Mikola.

Un ușor aspect ermetic din poezia lui Vinea aduce aminte de cea a lui Ion Barbu, cu evidente deosebiri. Pentru ultimul, încifrarea e doar un cod, o încifrare care se folosește de simboluri, în timp ce poezia primului conține cifrul stărilor sufletești, așa cum afirma și Nicolae Manolescu. Această părere este împărtășită și de Simion Mioc, care-l găsește pe poet drept unul al stărilor poetice dar, în același timp, un discret și un cenzurat. Sentimentul solitudinii îl împiedică pe poet să se exteriorizeze, să se desfășoare amplu, dirijându-l spre interior, cultivând ironia, ruga și anxietatea.

[30] Tudor Vianu, *Scriitori români din secolul XX*, Ed. Minerva, București, 1979, p. 245.
[31] Alexandru Piru, *op. cit.*, p. 399.
[32] Leo Butnaru, "Poezia avangardei ucrainene", în *Vatra*, nr. 2, 2010, p. 58.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Noblețea contemplativă, din rândurile poeziilor sale, se naște din îmbinarea atitudinii lucide în fața autodizolvării și a lipsei de angajare, fapt pentru care poetul e „Un învins al secolului al XX-lea, lucid în introspecție, mai amară sau aparent sprințară iar Sentimentul de asediere continuă a mediului ambiant, ratarea lentă, într-un labirint absurd, feroce în procedeele-i de junglă”[33]sunt indicii clare ale „omului de prisos”contemporan, care nu-și găsește locul în lumea capitalistă, datorită structurii sale morale: „Neant. Mizerie. Oboseală. Într-un sfârșit a înțeles: / N-a mai sosit momentul care te nalță peste timp. / Gloria s-a spulberat în amânări. Averea / nu mai e ispită”[34](*Epavă*).

Până și sentimentul de dragoste este încărcat, la poet, de un aer aproape ascetic, iar femeia moartă sau pierdută apare grație amintirii: „Prin ani același chipul tău de criptă / ca un surâs plutind în amintire, / ai fost, în bezne, crinul legănat / peste comori, unde dorm drumurile”(*Sfintei de azi*). Poezia sa de dragoste evidențiază un amalgam de stări interioare – oboseală, tristețe, așteptare – dar, de multe ori, poetul alunecă spre un exces de abstractizare, care nu face altceva decât să înghețe poezia, înlăturând orice emoție și mergând spre artificial: „Limpede vânt zbura pe herghelii / când ochii tăi și-au fost deschis fântânile, / când crenelurile și turlele / și-au spulberat în goluri stelele, / când pomii și-au dezlănțuit viorile, / când vuie-n cea mai vie dimineață / un glas în pala de argint a plopilor / și păunul suie treptele orelor, / cântece de lemn când cresc pe drum”[35] (*nike).* Pe alocuri, poetul schițează o ușoară ironie la adresa iubitei, așa cum se întâmplă în *As de cupă*.

După cum s-a putut observa cu ușurință, în ciuda violenței cuprinse în manifestul său activist, lirica sa nu s-a bucurat de o asemenea forță, ea fiind, în cele din urmă, împăciuitoare. Acest fapt este punctat de Mircea Scarlat, care scria la un moment dat că, „Ion Vinea a fost unul dintre cei mai îndrăzneți reformatori ai literaturii: cu toate acestea, lirica sa este mult mai puțin curajoasă decât aceea scrisă, în deceniile doi și trei, de Tristan Tzara sau de Ilarie Voronca. […]a vizat echilibrul mai mult decât ruptura cu tradiția.”[36] Aceeași opinie o împărtășește și Manolescu: „...critica tânără a părut puțintel dezamăgită. În locul avangardistului teribil din anii ’20 ni se înfățișa un poet relativ cuminte, un nostalgic în tonalități minore”.[37] Mai mult, versul său nu se dă la o parte în ceea ce privește utilizarea unei vorbiri nefigurate, cuvintele păstrându-și sensul lor comun. Vibrația sufletească este resimțită subtil, dar sigur în toate poeziile sale.

Această dualitate a scriitorului a creat ambiguitate în ceea ce privește receptarea creației sale. Deoarece poetul pendulează între două ipostaze, una clasică, melancolică, sentimentală și alta inovatoare, problema care se pune este în care dintre acestea este el mai autentic. Soluția se află undeva la interferența celor două. Pe de-o parte, substratul poeziei sale aduce în prim-plan un poet nostalgic dar, pe de altă parte, el a fost un spirit receptiv la tot ceea ce a însemnat inovație. Șerban Cioculescu afirma că drama lui Vinea se naște în urma conflictului dintre inteligența sa artistică și rara capacitate emotivă, iar trecerea de la un univers liric la altul nu se face brusc. În definitiv, poetul nu face altceva decât să schimbe decorul tristeții, fie că e vorba de oraș sau de sat.

Pornind de la transcrierea tradiționalismului într-o manieră modernistă, poezia sa nu a fost una de pur sânge avangardist decât în situații extrem de rare. Ba chiar poate fi vorba de un avangardism bine ținut în frâu, marcat doar de un stil telegrafic și de comparații, unul moderat, teoretic și practic. Mai mult, chiar și poeziile clasate de unii critici drept ermetice – *Lamento,*

[33] Simion Mioc, *Opera lui Ion Vinea*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 258.
[34] Ion Vinea, *Poezii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988, p. 159.
[35]Idem, *Ora fântânilor*, p. 60.
[36] Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, vol. III, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986, pp. 54-59.
[37] Nicolae Manolescu, *Poeți moderni,* p. 185.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Ev– au fost în cele din urmă descifrate, iar strădania sa de a se ridica la nivelul avangardei, prin insolit și șocul imagistic, ascunde, de fapt, un poet elegiac.

BIBLIOGRAPHY

1. Vinea, Ion, *Ora fântânilor*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979
2. Vinea, Ion, *Poezii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988,
3. Aderca, F., *Contribuţii critice*, I, ediţie, prefaţă şi note de Margareta Feraru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983
4. Apolzan, Mioara, *Aspecte de istorie literară. Destinul unei publicaţii RFR,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1983
5. Davidescu, N., *Aspecte şi direcţii literare*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975
6. Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981
7. Manolescu, Nicolae, *Poeţi moderni,* Ed. Aula, Braşov, 2003
8. Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987
9. Mioc, Simion, *Opera lui Ion Vinea*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972
10. Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei româneşti*, vol. III, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986
11. Zaharia, Elena, *Ion Vinea*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1972

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE REPRESENTATION OF FATHER-DAUGHTER RELATIONSHIP IN ELLEN PICKERING'S THE GRUMBLER

Alina Bujor (Pintilii)

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: This paper aims at proving that nineteenth-century realist novel was not intended to create characters and their relationships in one-to-one correspondence with real, anthropological templates of Victorian society. It also focuses on showing that family roles and the parent-child relationships they imply are complex and therefore cannot be contained within any prototypical image. In order to achieve these goals, the article compares the representation of father-daughter relationship in Ellen Pickering's novel The Grumbler *with its equivalent socio-historical paradigm. The novel depicts a close parent-child bond by presenting the image of a loving and present upper-class father, whose parental authority is heavily influenced by his character flaws, and the image of the ideal middle-class Victorian daughter embodied by an upper-class girl. As a result of this research, it has been concluded that both these intricate images, although verisimilar, do not replicate the typical social construct of the upper-class early Victorian father and, respectively, that of the early Victorian girl of the same social class.*

Keywords: parent-child relationship, paternal image, ideal daughter, affection, deviation from socio-historical prototypes

The Grumbler, written by Ellen Pickering and first published in 1843, focuses on a non-traditional parent-child relationship established between Mathew Courtenay, a fifty-six-year-old English country squire, and his young cousin, Blanche, who is his ward for some years. Their relationship is characterised by affection and emotional closeness displayed by both the guardian and the girl in his care. In spite of the fact that Victorian daughters were closer to their mothers than to their fathers, as they were supposed to be based on specific social customs of the time (Shoemaker 2013: 133), there is no mother-daughter connection depicted in the novel. Instead, it is the father-daughter relationship which is particularly foregrounded, thus creating a favourable context in which the Victorian concept of ideal girlhood is fully revealed through the character of Blanche (Gorham 2013: 38). Although Blanche embodies the ideal Victorian daughter, her image as a girl is more complicated than it may seem, because Blanche is an upper-class girl with middle-class moral values. In contrast, Mr Courtenay's paternal image is not the ideal one, nor is it the one characterised by the most common features of upper-class fatherhood, as he is a present and affectionate father, whose parental love and authority are influenced by his flawed states of mind. Thus, these two major family roles and the parent-child relationship displayed in the novel depart from socio-historical templates of the early Victorian society, proving that they are more complex to correspond to their respective prototypical and conventional images and that nineteenth-century realist writers did not aim at such a correspondence.

The parent-child relationship between Mathew Courtenay and Blanche develops in conditions in which traditional Victorian norms concerning family structure are broken. First,

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Blanche is not Mr Courtenay's biological daughter, but an orphaned cousin, who is entrusted into his care when she is seventeen together with other three cousins of her. Second, Mr Courtenay is a bachelor, which means that the family he forms with his cousins is a single parent unit and therefore beyond the conventional norm. Despite this, their relationship will be analysed as a traditional family bond, because the mother's lack is not expressed either by the novel's characters or by the external narrator, which otherwise would emphasize the family's incompleteness, and particularly because Mr Courtenay and Blanche regard one another as father and daughter and behave accordingly.

The close and warm father-daughter relationship depicted in the novel is partly the result of Mr Courtenay being a non-typical, loving, present and involved father. One of the major common characteristics of nineteenth-century upper-class men that prevented them from forming strong bonds with their children was their physical and/or psychological remoteness. Taking into account their various class-specific customs, fathers' frequent and long absences from home were considered normal (Roberts 1978: 59-62, McKee and O'Brien 1982: 18-19). The paternal figure depicted in *The Grumbler* through the character of Mathew Courtenay is in opposition to the fatherhood of these men in that Mr Courtenay is not an absent parent, a man busy with his public duties or business. Instead, he is confined to home due to his habits of seclusion, borrowed from his grandfather, and to his debilitating habits of grumbling. His isolation from the outside world gives Mr Courtenay the opportunity to be a physically present father to Blanche and he does not miss it. He enjoys spending time with her, walking outdoors and discussing together. Even when Blanche is with somebody else, Mr Courtenay likes to visually follow her, eager to know everything about her and to notice how her relationships with others develop. Thus, he is psychological present in his relationship with Blanche. He is deeply involved with her, striving to satisfy all her needs and to make her feel comfortable in his house. Although Mr Courtenay is interested in the well-being of all his young cousins, aiming at "making Ellesmere a happy home for [them]" (Pickering 1844: 21), he takes particular care of Blanche, the youngest of them, who becomes his dearest ward.

In addition to the fact that Mathew Courtenay's fatherhood is not characterised by absence, his paternal portrayal further departs from the socio-historical prototype of the early-Victorian upper-class father in that his fondness is expressed more on emotional level rather than on the material one. Wealthy men, albeit generally remote, were often benevolent parents, displaying their generosity, and sometimes their love, towards their children, by lavishing them expensive gifts and by allowing them to enjoy various entertainments (Newman 1997: 118, Roberts 1978: 64-66, McKee and O'Brien 1982: 18-19). The novel, however, does not emphasise Mr Courtenay's material benevolence, although he does not begrudge spending money on Blanche. Instead, his fondness for her is shown through his everyday speech and behaviour. Mr Courtenay addresses Blanche with endearments like "my (own) little Blanche" (Pickering 1844: 45, 86); "my own merry happy Blanche" (Pickering 1844: 54); "my child" (Pickering 1844: 86, 87); etc. He is very familiar with her, allowing himself to call her nicknames such as: "little coaxer" (Pickering 1844: 67); "little mischief" (Pickering 1844: 39, 56, 73, 114, 128); and "little romp" (Pickering 1844: 27, 28, 36). Moreover, he openly displays his parental affection through hugs, kisses and touches, as demonstrated by the clauses framing Mr Courtenay's speech: "catching her in his arms, and lifting her off the ground" (Pickering 1844: 38); "kissing his fair ward's cheek" (Pickering 1844: 114); "imprinting a father's kiss on the upturned brow of the pleading girl" (Pickering 1844: 29); "gazing upon her with the fondest affection, [...], holding her hand in his" (Pickering 1844: 54); etc. All these examples reveal that

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

the relationship between Mr Courtenay and Blanche lacks the cold formality specific to Victorian upper classes, describing Mr Courtenay's parenting style as being more similar to that of the fond middle-class father, who treated his children with easy familiarity (Tosh 1999: 99).

There is one more common feature characteristic of upper-class early-Victorian men with regard to their paternity in terms of which the fictional father of *The Grumbler* can be compared to the typical anthropological construct. This feature is sovereignty that, according to David Roberts's research, describes the great majority of wealthy English men of the first half of the nineteenth century (Roberts 1978: 67). Despite their usual remoteness, upper-class Victorian fathers exercised complete authority over their children by controlling them through a variety of trusted agents, to whom they delegated most of their parental responsibilities (Roberts 1978: 62-64, Thompson 1988: 125-126). Due to the fact that in the novel Mathew Courtenay is the guardian of grown up boys and girls, he does not need to entrust them to the care of specialised staff, such as nannies, governesses or tutors. Given this, and Mr Courtenay's presence in the home, parent-child relationships he develops with his cousins, especially with Blanche, are unmediated. Despite this particularity, which could facilitate and improve his parental control, he lacks the undoubted authority most wealthy early Victorian men had within their families. This is not to say that Mr Courtenay has no power over his cousins and generally over his entire household at all, but that the ability to exercise his authority is substantially influenced by his personal qualities and feelings.

Mathew Courtenay's image as a character is constructed based on his two character flaws and the states of mind they arouse. *The Grumbler* begins with a dialogue between Mr Courtenay, the novel's protagonist, and his friend Mr Knyvett, which reveals Mr Courtenay's most serious shortcomings, namely his constant grumbling about everything and his dreadful hate for one of his relatives, Lambert Courtenay. An external subjective analepsis casts light on the origin of Mathew Courtenay's hate by divulging that Lambert has brought shame on Mathew and his mother by denying her marriage and, consequently, labelling his relative as an illegitimate child. By acting in such a manner, Lambert has tried to disinherit Mathew of his grandfather's estate, but unsuccessfully. Although this recall reaches back more than twenty years, the remembrance of Lambert's evil deed arouses a tumult of negative feelings, such as hatred, anger and revenge, which makes Mr Courtenay unrecognisable. The way he changes when he thinks or speaks of Lambert is fully described through Mr Knyvett's perspective:

> Knyvett looked from the portrait of the dead, on which the light was gleaming as he gazed, to the face of the living, and, for the first time traced a striking resemblance between his friend, and his grim, tyrannical ancestor. The tone, instead of being querulous, was full of passion – the features, instead of showing a fleeting discontent, were stamped with the stern characters of hate (Pickering 1844: 9).

The first sentence of this passage indicates, through the use of two verbs of visual perception (*looked* and *gazed*), that the focalization lies with Mr Knyvett. Witnessing Mathew Courtenay's radical change of facial expression and speech, Mr Knyvett is shocked on discovering that his friend harbours such a terrible hatred, which disfigures him so much that he is unrecognisable. These sentences depict the two contradictory states of mind characterising Mr Courtenay. His state of discontent, which is expressed through querulous complaints about petty things or about things that might never happen, is presented here as being usual and routine since Mr Knyvett expects his friend to be querulous and to display dissatisfaction. In this support, the fact that Mr

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Courtenay is called 'the grumbler', a nickname which gives the novel its title, also emphasises that discontent is his prevailing mood. However, it is replaced by the intense passion evoked just by the mentioning of Lambert's name. Mr Courtenay's outburst of hate and anger does not surprise Mr Knyvett by the force with which it is displayed, but by its unexpectedness. The element of unexpectedness is textually rendered here through the phrase *for the first time* and through the employment of the phrase *insteadof* after the words *tone* and *features*, pointing out the way Mr Courtenay's tone and features usually are and the way they differ at the moment when he retells Mr Knyvett about Lambert's wicked scheme.

The Grumbler abounds in direct and indirect textual evidence that supports the protagonist's depiction as a man oscillating between petty discontent and passionate hate. Besides Mr Courtenay's nonverbal behaviour specified above and the novel's opening dialogue, which, together with many other dialogues, disclose Mr Courtenay's habit of grumbling and in which he bluntly declares that he hates Lambert, there are also other ways of characterising his personality. Among them, one can mention the explicit qualification that lies with the external narrator, who makes an accurate and complete description of the main character when the novel moves towards its closure:

> A worm was in his gourd – that worm was his own sin. Mathew Courtenay was a moral man – a kind man; but he was not, in its true sense, a Christian. He was not grateful for the blessings vouchsafed – he was not careful in the use of his talents committed to his care. His was not a humble, thankful heart; blind to his own sinfulness and need of mercy, he had refused this mercy to another, and discontent and hate, his two besetting sins, were never owned as such, and never striven with (Pickering 1844:139).

The first sentence of this descriptive passage reveals the external narrator's attitude towards the main character. The metaphorical use of the word 'gourd' to denote Mr Courtenay's head or mind acts as an indicator of narratorial sympathy rather than sarcasm, as it is the former which is supported in the novel through the repeated employment of the adjective 'poor' before the protagonist's name ("Poor Courtenay" (Pickering 1844: 85); "Poor Mathew Courtenay" (Pickering 1844: 127); etc.). Additionally, the external narrator' sympathetic attitude is shown by the way in which Mr Courtenay is portrayed in the second sentence of the above quotation. He is called a moral man, but his speech and actions come in contradiction with this qualification, proving the opposite. To be a moral person means, in general terms, to act fairly, to value truth and to be benevolent (Barrow 2007: 73-81). Mr Courtenay does not follow either of these principles. He is unfair to Reginald Courtenay, a young gentleman who saves Blanche's life, considering him a deceiver and a thief only because he is Lambert's son. Without concrete proof, Mr Courtenay accuses Reginald of stealing the paper demonstrating the veracity of his parents' marriage. He throws Reginald out of his house and forbids him to speak to Blanche, whom the youth wants to marry. Being incapable of proving his innocence, Reginald is prejudiced on account of Mr Courtenay's false accusations and suffers severely as a consequence. Nonetheless, Mr Courtenay is unmovable from his position and refuses to withdraw his charge against Reginald and to accept a union between him and Blanche. He is not really benevolent to either of them since he wishes to see both of them in their graves rather than to allow Blanche marry a guilty man.

Furthermore, the external narrator affirms in the second sentence of the previously cited quotation that Mr Courtenay is "not, in its true sense, a Christian". This statement also reveals

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

narratorial sympathy and narratorial unreliability, as it is inconsistent with the evidence derived from the subsequent sentences of the same quotation and from other characterizations of the protagonist. Mr Courtenay's depiction contained in the last two sentences of the above passage does not show him as a Christian at all. He is similarly portrayed in the whole novel. First, the vindictive hatred Mr Courtenay harbours against Lambert is repeatedly called an "unchristian feeling" by other characters, such as Mr Knyvett and Blanche, who judged by their words and actions, are good Christians (not in the sense that they are prayerful and churchgoing, but in the sense that they believe and trust in God and hold Christian moral values). Second, with the exception when Mr Courtenay ultimately acknowledges his wrongdoings, he never mentions God's name. Additionally, the fact that he refers to the gods, and not to God, in his affirmation: "I was not born poetical, and thank the gods for it" (Pickering 1844: 40) suggests that he does not truly believe in God. When Mr Knyvett and Blanche try to correct Mr Courtenay's behaviour by telling him what is right and wrong in Christian terms, he disregards their advice and warnings or asks not to be preached to. Taking into account all these considerations, it becomes obvious that Mr Courtenay is not a Christian. Nonetheless, being sympathetic, the external narrator avoids to declare it straightforwardly by intercalating the phrase 'in its true sense' between *not* and *a Christian*, thus making the statement milder.

Despite the sympathetic attitude towards Mr Courtenay, the external narrator does not approve of his behaviour. It is clearly indicated in the quotation provided above that the external narrator objects, albeit mildly, to Mr Courtenay's negative traits, considering discontent and hate to be his major faults. The protagonist is subjected to narratorial criticism not because he has these character flaws, but because he does not want to admit that he is wrong and needs to fight against them. Although the external narrator rarely comments or gives interpretations on Mathew Courtenay's personality, as in the earlier-quoted passage, the narratorial disapproval of his behaviour is indirectly rendered through other characters' unfavourable attitudes towards Mr Courtenay's vices. Notwithstanding that Mr Knyvet and Blanche love Mr Courtenay as a friend and parent respectively, they find unacceptable his constant grumbling about everything and particularly his terrible hatred towards Lambert, which is more frequently and more powerfully displayed, being provoked by Lambert's new, this time successful, attempt to obtain Mathew Courtenay's estate. Through the friendly admonition and advice of these two characters, whose ideological positions are consistent with the external narrator's stance, the novel reproves Mr Courtenay's principles governing his life and emphasises their deviation from its dominating norm.

To return to Mr Courtenay's domestic authority, for the understanding of which his depiction as a man dominated by discontent and hate was examined, there is a direct connection between these two flaws and the relationships Mr Courtenay develops with his dependants, servants and 'children'. When he is in his usual state of discontent, which, along with his indolence, weakens his intellectual powers, Mr Courtenay's authority as the ruler of Ellesmere estate is somewhat undermined. Mr Courtenay regards himself as "'Sole monarch of all he surveyed:' despotic ruler over all things, animate and inanimate, within his home and park" (Pickering 1844:14), but the external narrator explicitly states, and his own behaviour proves, that Mr Courtenay's self-assessment is inaccurate. Besides the fact that he is never concerned about trivial things of his household, which are completely entrusted to his servants, Mr Courtenay is often unsure about the important decisions he has to take as the head of the estate. Instead of directing his servants according to his own wisdom, he frequently asks himself what his main servants' opinions will be if he acts in a particular way. Therefore, although he is a kind

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

master, he is commonly undecided, being "in some respects the slave of faithful [...] domestics" (Pickering 1844: 15). Nevertheless, when he is roused from his habitual state of mind, through being strongly opposed or especially under the influence of his passionate hatred towards Lambert, Mr Courtenay becomes resolute and unmoved. The full energy of his mind is activated and he takes the authority, once diminished by his own sloth and dissatisfaction, into his own hands.

Similarly, Mr Courtenay's parental authority over Blanche also greatly depends on which of his two states of mind governs his behaviour. Usually, Mr Courtenay allows Blanche to have her own way in everything and although he considers himself strong enough to refuse to fulfil her every wish, he always lets himself be coaxed by her. However, Mr Courtenay has more recourse to his paternal authority during the difficult period of his life. From the moment when the paper proving his parents' marriage is stolen, the lack of which gives Lambert the right to disinherit him, Mr Courtenay's hatred is provoked, bringing him out of his ordinary indolence and making him purposeful. As a consequence of all these changes, Mr Courtenay is determined to have his own way in his relationship with Blanche. He dares to ask her to obey, as a devoted daughter should do, in things that are against her will and happiness. For example, Mr Courtenay forbids Blanche to wed Reginald, although he knows that she will marry no one except him. Being full of vindictive hatred against his enemy, Mr Courtenay is blind to all the suffering his favourite and beloved ward endures being separated from her lover. Thus, Mr Courtenay subdues his fondness for Blanche to his parental authority and, in general, subordinates his relationship with her to his strong, negative feelings towards Lambert and to the ensuing prejudices he has against Reginald.

Despite Mr Courtenay acts against Blanche's well-being and happiness by interdicting any interaction between her and Reginald, their parent-child relationship remains close and affectionate, and there are two reasons for that. First, Mr Courtenay does not intend to hurt Blanche by expelling Reginald from his house, because he does not know that Blanche loves Reginald. Later, when Mr Knyvett hints him that Blanche feels differently towards Reginald, Mr Courtenay obstinately refuses to accept this idea. Although he is deeply attached to Blanche, he does not observe that she changes considerably from a childish girl to a thoughtful woman and that she suffers without Reginald. Mr Courtenay is incapable of understanding his daughter's emotional needs and feelings, because, as a result of his constant grumbling and his terrible hatred, he tends to be self-absorbed, all the more so when Lambert tries again to deprive him of his property and succeeds to become the master of Ellesmere. It is this self-absorption that determines Mr Courtenay to disapprove the marriage between Blanche and Reginald even after Blanche tells him that she would not marry another man. Nonetheless, while Mr Courtenay little cares about Blanche's feelings for Reginald, he is not blind to her daughterly affection for him. Her tender care of him and her sincere sympathy with him in his difficulties make Mr Courtenay appreciate and love her even more.

Second, notwithstanding that Mr Courtenay's hatred and prejudices directly affect Blanche's life, she continues to be a good daughter to him, being depicted as an ideal Victorian daughter who dutifully performs the family roles nineteenth-century English society ascribed to middle- and upper-class girls. According to Claudia Nelson, Victorian girls were expected to entertain their parents and to be their companions (2007: 84, 87). By amply fulfilling these responsibilities towards Mr Courtenay, Blanche is, like many upper-class daughters of the early Victorian era, a real delight to him, whom she regards as her father. Being lighthearted and joyous, Blanche makes Mr Courtenay forget about complaining and does not leave him time to

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

be idle. She is also of great help to him in times of hardship. According to Mr Courtenay's own words, Blanche is the only person to comfort him when he finds out that the sole document proving his right over Ellesmere estate has been stolen: "[...] no one to soothe or console me; no one to feel for and with me; but you will do all" (Pickering 1844: 86). The repeated use of the words *no one* and the employment of three verbs of the same semantic field (*soothe*, *console*, *feel for/with*) in one sentence emphasise that nobody sympathises with Mr Courtenay and is able to relieve his sufferings, with one exception, that of Blanche, as indicated by the adversative conjunction *but*. Through her deep compassion, Blanche offers Mr Courtenay the solace he needs. Likewise, she is the one who tenderly nurses him when, after being deprived of all his possessions, he is ill and poor.

Despite her loyalty as a daughter, Blanche's character significantly changes in the novel. Initially, during the first period of time after her arrival to Mr Courtenay's house, Blanche is described as being a merry, animated and wilful girl, who usually manages to have her own way on account of her sensitive nature, and in particular on account of her ability to coax others to act according to her will. However, she does not go so far as to hurt someone through her actions or to abuse the benevolence of the people surrounding her. Unlike many middle- and upper-class Victorian daughters (Frost 2009: 28, Steinbach 2012: 141), Blanche is not scolded for her liveliness and her overt display of emotions, although Mr Courtenay often grumbles, usually at her back, that she is mischievous. There is no evidence that Blanche is expected to be decorous and the fact that the family environment in which she is reared by Mr Courtenay is free from the constraints of upper-class formalities indicates that Blanche is appreciated not for her skills in social graces, but for her positive character qualities, such as friendliness, frankness, unselfishness, and generosity.

Although these good moral traits characterise her throughout the story, there comes another period of time when Blanche is not a lively girl anymore, but a thoughtful and grateful woman. The point that marks Blanche's transformation is the terrible accident on her horse when she faces the peril of losing her life. The external narrator emphasises Blanche's radical change by contrasting her nature before and after the accident: "She was no longer a mere butterfly, sporting among flowers, and thus living out her little day – she was the feeling, thoughtful, and above all, the grateful woman" (Pickering 1844: 61). In order to describe Blanche before the accident, the external narrator compares her to a butterfly that sports among flowers. The verb 'sport' is deliberately used here in place of other verbs like fly, flutter, flit, etc. to highlight her previous childishness and spiritedness. These characteristics do not completely disappear, instead, they are subdued to new traits, such as thoughtfulness, dignity and gratitude, which begin to govern her nature after the accident. Besides the narratorial explicit statements, Blanche's transformation is disclosed through other types of direct qualification (for instance, it is explicitly mentioned by the character herself and it is described by other characters, such as Knyvett) and through indirect qualification as well, because it is amply demonstrated in the way Blanche overcomes the subsequent trials in her life. The manner in which Blanche effaces herself by suffering the separation from Reginald in silence and by trying her best to support and console Mr Courtnenay reveals that she has learnt to place others' needs and interests above her own. She has learnt to obey Mr Courtenay unquestioningly and not to coax him into allowing her to have her own way.

Taking into account all these particularities, it becomes obvious that Blanche's image as a Victorian daughter is a hybrid one in that it represents an upper-class girl who is endowed with traits that Victorian domestic ideology ascribed to middle-class girls. There was some difference

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

between the expectations for middle-class girls and for upper-class girls. The former were instructed to be paragons of morality and virtue and thus to embody the feminine ideal of the Angel in the House (Gorham 2013: 101-102, 111). In contrast, the latter, whose families did not endorse the Victorian ideology of domesticity, including its model of femininity, during the early and mid-Victorian era (Tosh 1999: 27, Lerner 1993: 31, Anderson 1989: 49), did not receive a religious and moral-oriented education, consequently being more concerned with their genteel status and with their marriage prospects than with the possession of Christian moral values (Nelson 2007: 79, Nelson 1995: 67, Seymour 1992: 109-110). *The Grumbler*'s representation of upper-class Victorian daughter in the character of Blanche deviates from its corresponding ideal and prototypical model through the lack of special interest in upper-class decorousness and through the multitude of positive moral qualities and the Christian spirit Blanche is characterised by. These features make the heroine of the novel be the epitome of the Angel in the House, an ideal enthusiastically embraced by early middle-class Victorians (Anderson 1989: 49). Direct textual evidence, such as her being considered an angel by John, one of Mr Courtenay's main servants, confirms the fact that Blanche is the incarnation of the angelic model of femininity defined by Victorian domesticity, which was better applied to daughters than to mothers (Gorham 2013: 6-7).

In addition to the fact that the close and affectionate father-daughter relationship between Mr Courtenay and Blanche is not a common type of parent-child connection among the high circles of Victorian society, it is neither the novel's representation of the upper-class father nor that of the upper-class daughter that conforms to its respective socio-historical paradigm. Although verisimilar, the father's image illustrated in the character of Mr Courtenay deviates from the real anthropological prototype of the upper-class early Victorian father. Mr Courtenay is not described as being a remote, materially benevolent and sovereign parent, like many wealthy English men of the first half of the nineteenth century were. He is a present and affectionate father, whose parental love is conveyed emotionally rather than through lavish presents. Furthermore, Mr Courtenay's paternal authority is undermined by his usual state of discontent, being instead firmly exercised when the hatred towards his enemy overwhelms him and prevails over his parental love. The novel's daughter figure is also original and complex, but its complexity arises from the fact that it is embodied by an upper-class girl who is endowed with the traits Victorian domestic ideology attributes to the ideal middle-class girl. Such depictions of early Victorian family roles and parent-child relationships seem to disprove the popular assumption that the realism of the nineteenth-century novel consists in representing characters and their relationships in one-to-one correspondence with their respective socio-historical templates.

BIBLIOGRAPHY

1. Anderson, N. F. (1989) 'The Experience of Motherhood in Early-Victorian England'. in *Essays in European History: Selected from the Annual Meetings of the Southern Historical Association, 1986-1987*. ed. by Burton, J. K. Lanham, New York, London: University Press of America, 49-60
2. Barrow, R. (2007) *An Introduction to Moral Philosophy and Moral Education*. London and New York: Routledge
3. Frost, G. S. (2009) *Victorian Childhoods*. USA: Greenwood Publishing Group

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

4. Gorham, D. (1982/2013) *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*. London and New York: Routledge
5. Lerner, L. (1993) 'Stereotypes of Woman in Victorian England'. in *Exploring Stereotyped Images in Victorian and Twentieth-Century Literature and Society*. ed. by Morris, J. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 27-54
6. McKee, L., O'Brien, M., (1982) 'The Father Figure: Some Current Orientations and Historical Perspectives'. in *The Father Figure*. ed. by McKee, L. and O'Brien, M. London and New York: Tavistock Publications, 1-25
7. Nelson, C. (1995) *Invisible Men*. Georgia: University of Georgia Press
8. Nelson, C. (2007) *Family Ties in the Victorian England*. London: Praeger
9. Newman, G. (ed.) (1997) *Britain in the Hanoverian Age, 1714-1837: An Encyclopedia*. New York and London: Garland Publishing
10. Pickering, E. (1844) *The Grumbler*. New York: J. Winchester, New World Press
11. Roberts, D. (1978/2016) 'The Paterfamilias of the Victorian Governing Classes'. in *The Victorian Family: Structures and Stresses*. ed. by Wohl, A. S. London and New York: Routledge, 59-81
12. Seymour, J. (1992) 'An 'Uncontrollable' Child: A Case Study in Children's and Parents' Rights'. in *Children, Rights, and the Law*. ed. by Alston, P., Parker, S. Seymour, J. Oxford: Clarendon Paperbacks, 98-118
13. Shoemaker, R. B. (1998/2013) *Gender in English Society, 1650-1850: The Emergence of Separate Spheres?* New York and London: Routledge
14. Steinbach, S. (2012) *Understanding the Victorians: Politics, Culture, and Society in Nineteenth-Century Britain*. London and New York: Routledge
15. Thompson, F. M. L. (1988) *The Rise of Respectable Society: A Social History of Victorian Britain, 1830 – 1900*. Cambridge, MA: Harvard University Press
16. Tosh, J. (1999/2007) *A Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. New Haven and London: Yale University Press

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

LITERATURE AND GLOBALIZATION: A SOARING TREND

Laura Pop

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: In the political context of globalization – intensely manifested in the last decades –, up-to-date literary studies tend to describe literature parting from the old nation based formation theory shifting to a new theoretical and institutional trend which organizes its specific content in terms of space, i.e. charts and graphs. The latter is seen as a more productive in terms of literary relationships, according to its proponents. Along with this trend a new set of spatial metaphors – linked to social, cultural, anthropological and literary discourse of the last two decades in the U.S. – came in use. The lexicon comprising spatial metaphors is vast and abundantly used in syntagms spanning from social to various cultural theories. To give some examples, subject positioning, localizing/localization, cartography, journey (de/re)centration, theoretical / ideological / symbolical / conceptual space, spaces of significance, territorialisation are just a few of them. The shift towards a literary geography seems to disqualify the principles of literary history, i.e. from its outward chronological shape (of literary history) to its internal geography principle which by its"active" force shapes the depths of literature from the inside (F. Moretti). The proposal of giving a geographical orientation to literature content will also led accordingly to visible links of significance which escaped to literary analysts/theorists/critics attention up to now, and also to a new understanding of literature now organized on other different scales, i.e. regional, or global, rather than national. The political tendency toward a globalized world and, as such, to the theory of a globalized literature not only strongly opposes to literary history, but also to national literature which fundamentally lays the historic principles on its very foundation. The debate is still on favouring global / regional over national literatures these days.

Keywords: globalization, global literature, literary history, literary geography, national literature.

Studiile actuale articulează literatura ca spațiu în termenii săi teoretici și instituționali, urmărind o cartografiere a fenomenului literar (european) precum și introducerea unei perspective mondialiste/globaliste în studiul literaturii.

În centrul acestei orientări se situează utilizarea unor metafore spațiale ce caracterizează discursul social, antropologic cultural și literar din S.U.A. în ultimele două decade. Lexiconul metaforelor spațiale este deosebit de fertil și omniprezent în noile teorii sociale și culturale, așa cum se poate observa în sintagme precum: poziționarea subiectului, localizare, cartografiere, călătorie, (de/re)centrare, spațiu teoretic, spațiu ideologic, spațiu simbolic, spațiu conceptual, spații ale semnificației, teritorializare, etc. Inițial, aceste metafore au avut un rolul de a împrospăta terminologia existentă, nefastidioasă, acum însă ele par a fi a invadat aria discursivă, implicând realități politice și literare curente și chiar contribuind la susținerea noilor politici

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

globaliste. Dimensiunea discursivă cunoaşte o organizare topografică, pornind de la un model hipertextual şi adaptând o periodizare spaţială, contrară celei narative (organizate cronologic). Această orientare conduce la o *geografie literară* ce se remarcă prin reprezentarea producţiei literare asemenea unei hărţi sau grupări de hărţi, aşa cum observăm şi lucrarea lui Franco Moretti intitulată *Atlas of the European Novel*: *1800-1900*[1].

Principiul globalist are ecou şi în literatura noastră prin contribuţii aparţinând lui Cornel Ungureanu şi Adrianei Babeţi. Întrebat într-un interviu despre posibilitatea scrierii unor *geografii literare* la noi, Cornel Ungureanu precizează: „Anul acesta va apărea ediţia a doua a acestei cărţi[2], adăugită, care vrea să atragă atenţia că în conceptul de «geografie literară» intră obligatoriu «geopolitica»[3]. Contextul politic ataşat *geografiei literare* sugerează remodelări ale graniţelor naţionale, fluidizarea lor, privirea literaturii în context transnaţional. În acelaşi interviu, C. Ungureanu vorbeşte despre „naraţiunea critică" (lectura critică) conexă *geografiei literare* despre care precizează faptul că este irelevantă pornind de la istorie, ea „trebuie să plece de la felul în care istoria devine geografie ... literară"[4] şi continuând

> Pentru ca o naraţiune critică să stea în picioare – dacă e să vorbim de geografia literară – trebuie să vorbim de graniţe. De aşezarea graniţelor şi a centrului, în timp. Ca să vorbim despre aşezarea graniţelor şi a Centrului, trebuie să apelăm la geopolitică. Trebuie să ne întoarcem la biografiile scriitorilor – măcar a marilor scriitori. Nu putem judeca operele fundamentale fără să înţelegem contexul – cine şi când le scrie"[5].

Ideea împărţirii literaturii pe regiuni şi alcătuirea unor geografii literare implică descentralizare culturală, care are totuşi nevoie de racordare la un nucleu, un centru la care diversele regiuni sau margini să se raporteze. Cornel Ungureanu explică: „o descentralizare care e o Centralizare"[6], dar despărţirea pe regiuni nu este o urgenţă. Este mai degrabă o grupare a scriitorilor „cei de mult şi de azi"[7] pe zone: transilvăneni, bănăţeni, bucovineni, basarabeni, dar şi pe etnii: germani, maghiari, sârbi, ruşi, ucrainieni, evrei care numesc „alte graniţe şi alt centru. Dacă ignorăm contextul, ignorăm valoarea literară a operei şi numim, cu insistenţă, valoarea politică"[8].

Noua orientare spre o *geografie literară* descalifică istoria literară tradiţională organizată cronologic, geografia fiind un principiu mai productiv în opinia lui Moretti[9]: "Geography is (...) an active force, that pervades the literary field and shapes its depth". O geografie literară, o literatură conectată explicit cu geografia prin intermediul cartografierii ar conduce la relaţii vizibile prin observarea acelor semnificaţii care au scăpat e posibil să fi „scăpat" atenţiei specialiştilor până în prezent.

Conceptulul de *spatial turn*[10] (viraj spaţial) vehiculat în zona anglofonă este cel care explică tranziţia dinspre o organizare istorică a literaturilor naţionale spre una de tip spaţial, reflectând atât conceptul de transnaţionalitate cât şi relaţiile globale/mondiale între diferitele fenomene literare, permiţând chiar o privire sincronică în reflectarea structurilor literare.

1 Franco Moretti, Atlas of the European Novel: 1800-1900. .London/New York, 1998.
[2]Este vorba despre vol.„ Istoria secretă a literaturii române", Ed Aula, 2007.
[3] Interviu realizat de Cristian Pătrăşconiu cu Cornel Ungureanu, *Despre Istoria Banatului. Azi, în Geografia literaturii*, în revista online LaPunkt, aprilie 2016.
[4] Ibidem.
[5] Ibidem.
[6] Ibidem.
[7] Ibidem.
[8] Ibidem.
[9] Op. cit., p.3.
[10] Paul Jay, *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*, 2010 .

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Sintagma de *viraj spațial* a apărut în relație cu, dar și ca reflectare a unor fenomene ce includ migrația, experiența interculturală, deteritorializarea, postcolonialismul[11]. Tocmai observarea acestor fenomene și a schimbărilor produse de ele au condus la concluzia că e necesară de fapt studierea spațiului nou creat, văzut ca un construct. Apariția acestui concept este strâns legată de noile studii postcoloniale care afirmă necesitatea schimbării perspectivei dinspre organizarea istorică a literaturilor naționale tradiționale înspre exprimarea unor relații noi, de temporalitate spațializată ca urmare a conștiinței că spațiul este un produsul istoriei. În acest mod, relații ale politicilor de globalizare/mondializare de dată actuală influențează în ansamblu și (re)organizează și domeniul literaturii. Modelul spațial de organizare spre care tinde în să se articuleze literatura astăzi are în subsidiar o *geopoetică, poetică a spațiului,* anticipată de unii scriitori încă din ultimele decenii ale secolului trecut. Asistăm la noi codificări de tip geografic – spațial comunicând relații noi de putere (economică, politică), vizibile și în producția literară a spațiilor naționale.

Aceste tendințe noi sunt în contracurent cu ideea de formare/formațiune națională și mai ales a formei extreme, naționalismul, despre care Ernest Gellner susține că „inventează națiuni acolo unde ele nu există”[12]. Cei mai mari contributori la *invenția națională* în Europa Centrală și de Est au fost poeții și filologii, promotorii instituțiilor și textelor necesare constructului. De acțiunile concrete ale acestora se leagă apariția dicționarelor, revigorarea poeziei naționale vernaculare în etape succesive, mai întâi readucând în atenție poeții înaintași apoi prezentând apoteotic poeți ai timpurilor și canonizarea poeților naționali (pe Mihai Eminescu, pe Hristo Botev). (Re)*construind* un trecut literar național susținut de publicarea poeziei populare de tip oral scrierea unor narative naționale se bazată pe momente glorioase ale istoriei naționale[13]. Filologii au încheiat în fapt *constructul* național culminând cu scrierea de istorii literare, *narative* de proporții, curpinzând textele fondatoare medievale și însăși istoria reînvierii limbii, urmate de canonizarea poeților. Istoricii literaturilor naționale se bizuiau pe cauzalitatea, coerența și finalitatea fenomenelor fondatoare ale istoriilor lor de aceea au simțit nevoia să supună *constructului* lor orice percepție care nu se potrivea narativei[14]. Dezvăluirea etapelor de realizare a acestei narative-construct își conține indirect și critica, opunând acesteia un nou tip de articulare a studiilor literare din perspective spațiale. Într-un fel, critica demersului istoric bazat pe cauzalitate argumentează cu faptul că sunt puține șanse ca etapele pe care literaturile le-au parcurs pentru a ajunge la narativa națională să coincidă într-o măsură așa în mare parte, având la bază aceleași principii fondatoare și mizând pe un traseu comun, paralel, de aici concluzia artificialului acestui construct național.

Urmărind momentele istorice ale constituirii literaturilor naționale se identifică inițial formarea unui spațiul literar internațional de secol XVI, cu apărarea limbilor/literaturilor vernaculare în fața limbilor/literaturilor clasice. Apoi introducerea, la final de secol XVIII și început de secol XIX, a unui criteriu nou de legitimare literară (opus clasicismului francez), centrat pe originalitatea națională/populară. Germania, spre exemplu, a avut un rol important în acest sens, prin Herder și romanticii germani care au enunțat idei importante privitoarea la originea literaturilor naționale, idei valoroase și pentru alte națiuni, constituindu-se în adevărate îndemnuri pentru formarea altor state (Polonia, Slovacia) centrale și est-europene care luptau

[11] Ibidem, p.8.
[12]Ernest Gellner, *Thought and Change*. London: Weidenfels, 1964, p.169 apud Marcel Cornis-Pope John Neubauer *în* ”Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections”, American Council of Learned Societies, ACLS OCCASIONAL PAPER, No. 52, p. 13.
[13]Corniș-Pope, 2004, p.14.
[14]Ibidem., p.15.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

împotriva dominației de limbă și literatură germană[15]. Articularea unei limbi naționale a permis revendicarea poziției de egalitate literară de către fiecare națiune în ascensiune. Capitalul literar era un simbol de identitate națională, tot astfel cum limba devenise un fundament al rațiunii politice. O a treia revoluție literară a avut loc odată cu procesele de decolonizare de secol XX, care a condus la eliberarea multor țări excluse dintr-o literatură până atunci și la un policentrism în sistemul literar modern.

De o egală importanță cu fundamentarea și dezvoltarea instituțiilor literare a fost construcția de texte. Presa a jucat un rol cheie în procesul de trezire națională – publicații, ziare și reviste patriotice – , apariția de redacții, edituri, grupuri teatrale, societăți care cultivau limba națională, alături de poezie. Inițiativele amintite constituiau adesea etapa inițială și vizau orașele de provincie (caz asemănător fiind și Brașovul, centru al provinciei / regiunii transilvane) anterior proiectulor de instituționalizare a capitalelor.

Construirea/constituirea națiunilor distincte s-a fondat pe instituțiile naționale reprezentative, adevărate vehicule și simboluri ale culturii naționale. Academiile naționale (la români, prefigurată de societatea ASTRA din Brașov), universitățile, bibliotecile și teatrele aveau rolul lor specific în proiectul național: academia cu atribuții în cultivarea și apărarea limbii naționale, în generarea de dicționare și în apariția producțiilor literare, a istoriilor și a manualelor, un rol însemnat revenindu-i în stabilirea unor linii directoare în învățământul de limba națională și a literaturii de nivel gimnazial și universitar. Universitățile și-au asumat rolul de a forma profesori de literatură pentru învățământul secundar și universitar, de a genera istorii literare, cursuri, manuale, ghiduri (publicațiile brașovene de acest tip sunt numeroase). Teatrul național avea menirea de a stimula scrierea de opere dramatice despre trecutul național, producții care să celebreze națiunea, iar scriitori puteau să celebreze premierele teatrelor cu piese ficționale. Instituționalizarea literaturii a contribuit la ridicarea *caracterului național al orașelor capitală*, care au devenit simbolice pentru o națiune, dar și locuri de întâlnire pentru scriitori străini, intelectuali, spații cosmopolite. Orice capitală (cu o populație multietnică) centrală Est-Europeană care se respecta avea un ziar de limbă germană[16]. Brașovul, ca oraș capitală, cunoaște aceste etape.

Proiectul național literar a avut misiunea de a porni o mișcare de eliberare și de autodeterminare împotriva puterilor hegemonice externe pentru a se împotrivi minorităților în construirea propriilor literaturi vernaculare ca expresie a propriei „comunități imaginate”[17].

Traseul similar urmat în constituirea națiunilor, literaturilor naționale și a identității naționale a avut plusurile și scăderile sale. Conținând prerechizite diferite, șansele ca diferite comunități lingvistice să-și construiască pe același tipar națiunile distincte sunt mici. De aceea se vehiculează ideea ca acest proiect a dus mai degrabă la niște *comunități imaginate*[18], care mai degrabă construiesc socială cu instituțiile ei decât să reproducă o comunitate. Percepția de *contruct* dată de parcursul similar al constituirii națiunilor / literaturilor naționale devine însăși miză a argumentării discursului literar pe fundamente noi, spațiale / geografice. La acestea se adaugă percepția nedreptății ce s-a făcut minorităților prin îngrădirea dreptului la exprimare etnică ce a făcut parte din planul nivelator înspre afirmarea unui caracter național.

Cercetări ulterioare ale proiectului național de anvergură vor putea pune în relație date și mai puțin discursuri argumentative partinice. Privitor la comunitatăle monolingvistice

[15]Ibidem., p. 12.
[16]Ibidem. 16.
[17]Benedict Anderson, apud Corniș-Pope, p. 17.
[18]Benedict Anderson, *Comunităţi Imaginate. Reflecţii asupra originii şi răspîndirii naţionalismului*. Traducere de Roxana Oltean şi Ioana Potrache, Bucureşti, Editura Integral, 2000.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

constitutive unor națiuni, în baza principiului de separare, ne întrebăm la ce rezultat se va ajunge luând în calcul statistica ce urmează: India are optsprezece limbi oficiale, Africa de Sud, unsprezece, Belgia și Elveția, câte trei, multe alte țări (între care Suedia și România, Italia, S.U.A.) au minorități lingvistice semnificative. Se sugerează faptul că multilingvismul produce conflicte, chiar dacă multe dintre aceste națiuni reprezintă entități politice viabile și realități istorice. În schimb, limba este adesea insuficientă pentru a ține laolaltă națiunile, exemplul venind chiar din zona noastră: comunități vorbitoare de aceeași limbă națională (România și Republica Moldova) nu au reușit să ajungă la o coeziune națională[19].

La polul opus, constituirea unei comunități multilingve, mai largi (regională, europeană) nu are aspectul unui construct? Prin ce se diferențiază, ce argumente susțin o susțin, ea nu este la rândul ei un construct și deci la fel de puțin credibil?

Este o istorie literară central est-europeană mai de încredere în contrapondere cu o istorie literară națională? Oferă ea o mai bună înțelegere a literaturilor? Are ea vreun sens superior aici? Întrebările acestea l-au determinat pe David Perkins[20] să fie sceptic în a scrie *istorie literară* astăzi. În viziunea sa, istoricii literari au căutat să explice, în parte, de ce operele literare au căpătat caracterul pe care îl au și de ce s-au dezvoltat așa cum a făcut-o, explicațiile pe care le-au oferit însă fiind vagi, neconvingătoare, întrucât reprezentativitatea lor este adesea incompletă și lipsită de obiectivitate. Perkins susține că istoriile literare sunt, în cel mai bun caz, niște reprezentări ipotetice și declarații provizorii, și aceasta în timp ce acceptă tacit că trecutul a avut propria realitate și propriul fel de a fi, a fost într-un anume fel și nu în altul. Dacă ultima propoziție este adevărată, înseamnă că fiecare nouă versiune a trecutului poate fi văzută ca un câștig! Rezolvarea pe care o intuiește Perkins vine din consensul social, cel de care depinde existența istoriilor sociale, dar trăim vremuri *post-* cu fragmentări ale structurilor exitente, dovada fiind chiar intenția de intenția de a fractura existenței istoriilor literare, lipsite de consens. Chiar consensul dobândit în istoriile literare naționale a fost dobândit la capătul unor confruntări internaționale. Cu dificultatea dată de chestiunea consensului privind istoriile literare, care poate fi șansa unui consens transnațional, prevăzut de o literatura constituită pe fundament global ce se ridică? De admite că trecutul a avut o propria realitate creată de o anume perspectivă umană. Din materialele relevante, autorii de istorii literare au selectat momente relevante ce au fost interconectate în alcătuirea unei istorie. Dacă la scară națională putem fi de acord că a putut fi accesat/urmat un consens privitor la aceste date, standardele universale impuse într-o istorie nu au șanse, căci oricând putem decide că o reprezentare istorică e mai bună decât alta, date fiind scările valorice și normele distincte de judecată ale indivizilor și grupurilor cuprinși într-o istorie globală[21].

O concluzie se desprinde cert: nevoia de narative s-a diminuat[22] căci comparea unor istorii literare naționale și comparate aduc paradigma schimbării, nu a progresului și deci, o istorie literară central est-europeană aduce doar schimbare. Ceea ce pare să implice progresul este o istorie regională dar nu privitoare la națiuni ci în raport cu o cantitate de informație ce implică recuperare, reevaluare, date privind voci ale unor minorități etnice, selecția urărind principiul gradului de generalitate și a ideilor călăuzitoare. Neîncrederea într-un proiect *regional*vine din utilizarea aceluiași concept după căderea blocului sovietic și introducerea ideii de *liberalism vestic și capitalism în regiune*, motiv pentru care numeroși cercetători și-au

[19]Corniș-Pope, p. 19.
[20]David Perkins, apud Corniș-Pope.
[21] Corniș-Pope, pp. 19-20.
[22] Ibidem., p.21.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

declinat acordul privind participarea la construirea unei istorii literare regionale în care au văzut o reluare a conceptualizării vestului despre celălalt, esticul.

Finalitățile unei istoriei literare naționale, regionale sau pe orice principiu de alcătuire nu aduc date, ci noi explicații/înțelegeri a informației recontextualizate articulate din perspectiva prezentului și în viziunea unui viitor prefigurând o detensionare, o înlesnire a comunicării între popoarele din *regiune*[23]. O istorie central est-europeană de tip regional va trebui să reziste tendinței totalizatoare practicate de narativa națională și să nu se fundamenteze pe o structură cauzală, organicistă și teleologică, valabilă în vechea paradigmă, evenimentele selectate să permită asocieri, să se situeze deasupra unor determinări.

În afirmarea procesului globalizare își găsește câteodată germenii chiar în interiorul literaturii, neintenționat, subtil, dar posibilă bază a argumentării. Ele pot fi constitutive sau pot emerge din analiza unor concepte, fenomene și relații interne, proprii literaturii. Un asemenea caz se regăsește într-un capitol intitulat „Avangarda. O propunere de globalizare”[24] aparținând lui Cornel Ungureanu când se invocă înțelesul plural al conceptului de avangardă propus de Adrian Marino în „Dicționarul de idei literare”[25] sugerând implicit o multitudine de mișcări de avangardă, „avangarde” („patruzeci de **isme**” s.a. indică autorul). Stimulat de ideea lui Marino, Cornel Ungureanu ajunge la concluzia că începuturile avangardei s-ar putea afla în jurul perioadei de creație macedonskiană, ulterior unei survolări a istoriei și a antologiilor avangardelor românești aducându-l în fața observației că „toți istoricii avangardelor ar vrea să scrie istorie, care să descopere, în trecut, alte reguli ale jocului care să afirme spiritul tânăr al unei epoci de renaștere. Fiecare mare scriitor (sau fiecare autor anonim) poată să păstreze șansa (să dețină secretul) unei inițiative «avangardiste», evident noi, contestatare, globalizante”[26]. Termenul *globalizare* actualizează caracterul și conținutul/sensul prezentei discuții.

O geografie a literaturii ar însemna, așadar abandonarea criteriilor care au stat la baza scrierii istoriilor literare și înlocuirea principiului estetic fundamental pentru cei ce l-au susținut (Maiorescu, Lovinescu, Negoițescu, Manolescu) cu altele. O istorie alternativă a literaturii în care să se identifice mai ușor așezarea spațială a temelor, motivelor. Despărțirea de Imperiul Otoman, de cel țarist, de cel Austro-Ungar „au închis istoricul literar (dar și comparatistul) în bunkerul spaimelor naționale”[27], dar acesta nu este motivul real pentru care o literatură rămâne necunoscută publicului larg, european sau mondial. „Bune sau rele”, marginale sau centriste, „spații ale culturii trebuie cartografiate” crede Cornel Ungureanu căci dincolo de aceste etichete, spațiile există și ele sunt caracterizate de o exprimare artistică importantă rezultată dintr-o identitate asumată și confirmată de creația literară.

Globalizarea este un fenomen care se petrece în etape, prima dintre ele fiind europenizarea, observată între deceniile cinci și opt ale literaturii noastre, așa-zicând ”faza anterioară a globalizării”[28], o fază de europenizare a culturii române susținută de Cercul literar de la Sibiu condus de Ștefan Aug. Doinaș alături de Ion Negoițescu, Ovidiu Cotruș, Nicolae Balotă, Eugen Todoran, Corneliu Regman, Radu Enescu. Faza actuală a globalizării se detașează de structurile mai vechi ale globalizării intrând într-o fază nouă, *deteritorializarea*[29], indicată drept condiția culturală a globalizării, fază a deschiderii către lume și ca urmare a accesului casnic la

[23]Ibidem. pp.22-23.
[24] Cornel Ungureanu, *Istoria secretă a literaturii române*, Editura Aula, Brașov, 2007, capitolul „Avangarda. O propunere de globalizare”, p. 391.
[25] Adrian Marino, *Dicționarul de idei literare*, I, 1973, Editura Eminescu, pp. 177-178.
[26] Cornel Ungureanu, *Istoria secretă a literaturii române*, Editura Aula, Brașov, 2007, p. 394.
[27] Cornel Ungureanu, Geografia literaturii române, azi, vol. 1, Muntenia, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, p. 6.
[28] Ibidem.
[29] Ibidem.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

tehnologiile de comunicare conducând la modificarea aspectelor practicilor noastre comune. Se subliniază ideea că globalizarea, descrisă ca „dis-locare", „de-locare" de autori[30] nu trebuie percepută ca având un caracter distrugător pentru localitățile reale, înțelegerea corectă a fenomenului vine odată cu explicația privind modernitatea ca agent în procesul de înlocuire a „localităților reale cu „non-locuri", căci literatura modernă validează trăirea în non-locuri, fără a se așeza într-un timp și loc definit relațional, istoric, identitar, preferând semnul efemerității și atemporarului.

Condițiile politice existente ne aduc în fața unui fenomen care provoacă fie spaimă (în fața noutății), fie este văzut / înțeles ca o soluție a viitorului. Se vorbește despre *globalizare* ca despre un fenomen amenințător la adresa identității naționale, dar și de posibilitatea ca acest fenomen să anuleze opoziția identitară percepută ca barieră între culturi. Ceea ce cu două secole în urmă Goethe visa, un fenomen de literatură globală, mondială, astăzi prinde contur odată cu procesul de „mondializare istorică a pământului"[31], este acum privit ca amenințare vie a structurilor / formațiunilor etnice, statale, naționale ce cuprind obiceiuri ancestrale, limba, cultura acestora[32], proces de forță care tinde să spulbere identități naționale, regionale. Dar procesul de globalizare este aparent validat de modernitatea timpurilor moderne care au făcut posibile fenomene din „*paradigma post-*"[33](postmodernism, postcolonialism, postistorie) și care definesc valorile culturale ale prezentului.

Discuția privind cultura română în particular atrage modele noi de structurare pentru înțelegerea devenirii noastre: o geografie a literaturii române ar putea să o salveze de la distrugere într-un context al „paradigmei negative"[34], cea a lui post- .

Tema identității naționale și a interesului național a devenit astăzi sensibilă în cotextul politicii de globalizare. „Este nevoie de o retorică nouă, suplă, modernă, fără nici o legătură cu stereotipiile și limbajul de lemn în care a sucombat discursul public național începând cu anii "70 ai secolului trecut. Ne aflăm într-o situație dificilă"[35]. Tema identității naționale este de actualitate mai mult ca oricând pentru a echilibra discursul globalizant ce tinde să devină dominant. Argumentele în favoarea globalizării și superimpunerii macrostructurii peste unitățile mai mici de tip național și-au făcut efectul după invocarea eșecului politicii radicale extremiste de dreapta din perioada interbelică precum și a retoricii grotești a naționalismului ceaușist. Invocarea în mod diplomatic a politicii corecte de către discursul globalist a condus la adoptarea acestuia de către învățământul de masă care se îndreaptă mai degrabă către teme generale, civice europene și concepte teoretizante în detrimentul asimilării tradițiilor culturale autohtone și a valorilor specifice naționale prin studiului textelor clasicilor. Ce oferă în schimb statul global? Din discursul globalist oficial aflăm că se urmărește ștergerea diferențelor economice și de șanse ale cetățenilor europeni în timp ce, totuși, sunt tolerate clivajele sociale între națiuni. Se întreține confuzia privind sensul termenului *național* insistând pe indentificarea sa cu radicalismul conținut de termenul de *naționalism*. Desigur, proiectul unei societăți globale are avantajele sale, dar rămâne de văzut dacă structura statului național a devenit inutilă în fața macrostructurii administrative a celor din Comunitate. Nu trebuie pierdută din vedere nici ființa națională, ființa spirituală a unui popor ce se constituie ca organism independent etnic, statal, național aflat într-o

[30] Ibidem., p. 9.
[31] Ștefan Augustin Doinaș, apud Cornel Ungureanu, op. cit., p. 7.
[32]Ibidem.
[33]Ibidem, p. 8.
[34] Ibidem., p. 9.
[35]Bogdan Crețu, *Tema națională, azi. Între criza ideologiei globalizante și criza retoricii populiste*, în rev. Contemporanul (online), în Clubul „Ideea Europeană", Nr. 03/Martie 2017.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

cultură cu un set unitar de tradiții, obiceiuri ancestrale, limbă etc. Evoluția către un accentuat globalism îi apare ființei unui popor nici mai mult nici mai puțin decât un atentat la una dintre aceste diferențe prin care se legitimează identitar și care-i asigură prezervarea în timp.

Pentru a încheia, societățile postmoderne, postcoloniale au permis studiul literaturii de pe o poziție nouă globalizatoare (prolifică, de actualitate, cu un posibil sens al echității – pretind inițiatorii și susținătorii ei). Consecință directă a acestei orientării este chiar destabilizarea frontierelor literare naționale tradiționale permițând observarea caracterului său transnațional necesar în alcătuirea geografiilor literare a căror perspectivă adaugă cadrului temporal inițial reflectarea realităților sociale, economice, politice, un imaginar geografic.

Avantajele proiectului de cuprindere globală a spațiul nostru național au fost întrevăzute (iar succesul său creditat) de toți aceia aflați în poziții cheie ale structurilor (politic, economic, social și cultural) românești care au și contribuit la acomodarea acestuia la noi, dar au fost respinse de către alții, preponderent din zona socio-culturală, care au ridicat problema adecvării proiectului globalist la realitatea noastră social-culturală, aparent, în contrast cu alte spații geoculturale și istorice pentru care proiectul a fost viabil. Rapoarte ale acomodării cu fenomenul de cuprindere globală indică anumite disfuncționalități ale acestei structuri, traduse printr-o stare de criză a fenomenului globalist, incapabil să ofere soluții în situații particulare.

Criza discursului globalizant la noi constituie simultan oportunitatea lansării unui apel la „reconstrucție identitară”[36] și la re(a)creditarea modelui național ce „nu a fost lăsat să funcționeze într-un regim de normalitate”[37]. Ocazia potrivită pentru această dezbatere pare să se găsească în preajma sărbătoririi centenarului Marii Uniri din anul 2018. Este esențial însă ca termenii acestei dezbateri să fie *supli, moderni* și *europeni* iar bilanțul făcut cu această ocazie să fie dublat de „o privire retrospectivă vizând posibilitățile, șansele, legitimitatea temei naționale în secolul al XXI-lea”[38].

BIBLIOGRAPHY

1. ANDERSON, Benedict, *Comunităţi Imaginate. Reflecţii asupra originii şi răspîndirii naţionalismului.* Traducere de Roxana Oltean şi Ioana Potrache, Bucureşti, Editura Integral, 2000.
2. CREȚU, Bogdan, „Tema națională, azi. Între criza ideologie globalizante și criza retoricii populiste”, în rev. „Contemporanul” (publicație online), în Clubul „Ideea Europeană”, Nr. 03/Martie 2017.
3. GELLNER, Ernest, *Thought and Change*. London: Weidenfels, 1964, p.169 apud Marcel Cornis-Pope John Neubauer în ”Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections”, American Council of Learned Societies, ACLS OCCASIONAL PAPER, No. 52.
4. JAY, Paul, *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*, 2010 .
5. MARINO, Adrian, *Dicționarul de idei literare, I*, 1973, Editura Eminescu.

[36]Mircea Martin, invocat în articolul citat anterior cu un articol publicat în Observator cultural, nr. 856, 19-25 ianuarie 2017.
[37]Bogdan Crețu, *Tema națională.. .*
[38]Ibidem.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

MORETTI, Franco - *Atlas of the European Novel: 1800-1900*. London/New York: 1999, Verso [1998].
PĂTRĂȘCONIU, Cristian interviu cu Cornel Ungureanu, „Despre Istoria Banatului. Azi, în Geografia literaturii", în revista online LaPunkt, aprilie 2016.

6. UNGUREANU, Cornel, *Geografia literaturii române, azi, vol. 1, Muntenia*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.
7. UNGUREANU, Cornel, *Istoria secretă a literaturii române*, Editura Aula, Brașov, 2007.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

LIVIUS CIOCÂRLIE. TWO NOVELS, ONE CITY

Teodora Ecaterina Dancău (Danciu)

PhD Student, West University of Timişoara

Abstract:Our paper relies on two novels written by Livius Ciocârlie, „Un Burgtheater provincial" and „Clopotul scufundat". These texts have in common the space of Timişoara, the author's birthplace. The two novels complete each other's vision intentionally. If in „Un Burgtheater provincial" the city – as the main theme of these literary products – reveals its structure in its local and particular histories, also recovering other spaces from Banat which are significant for the becoming of this region, the other novel's purpose is to recreate the process of the writer's family's life by recapturing every single detail of this personal universe in order to keep it registered in his literary and also documentary writing.

Keywords: Timişoara, Literary Cartography, Autobiography, Memory, Subjective Geography

Dacă apelăm la o abordare sociologică a literaturii, adica la o radiografiere atât a spaţiului în care apare un text, cât şi a lumii ficţionale pe care o propune (vorbim aici de textele care îşi propun o dimensiune autobiografică, explicită sau nu), putem spune că prezentul studiu încearcă să recupereze, prin înţelegerea valorii de document a unei scrieri literare, etape de configurare a unui spaţiu. În această direcţie înscriem această cartografie literară pe care Livius Ciocârlie o construieşte oraşului Timişoara în două dintre romanele sale, „Un Burgtheater provincial" şi „Clopotul scufundat". Fără să avem intenţia emiterii unei teorii pretenţioase asupra conceptului de cartografie literară, îl definim ca imagine a toposului urmărit în text, devenită construct mental subiectiv, calitate inerentă din moment ce avem ca suport literatura autorului menţionat. Două sunt valenţele acestui construct: Timişoara devine produsul ficţional al scriitorului şi pretext pentru reprezentările cititorului, acesta din urmă fiind variabil în timp. Se cuvine să ne întoarcem totuşi spre sensul de bază al cartografiei din perspectiva disciplinei care o utilizează în primul rând – geografia. În acest sens, pentru clarificare, am apelat la volumul colectiv „*Elements of Cartography*" din 1995, editat de Arthur H. Robinson, Joel L. Morrison, Phillip C. Muehrcke, A. Jon Kimberling şi Stephen C. Guptill pentru a ne apropia cât mai mult posibil de sensul iniţial al termenului. În capitolul „*Nature of Cartography. Forms of representation*", autorii justifică utilitatea acestuia prin nevoia umană de a înţelege mediul în care trăieşte: „Dorinţa noastră pentru o imagine spaţială a lucrurilor în mediul nostru este la fel de normală ca respiratul. Această imagine poate fi simplă, ca atunci când ne preocupă relaţiile de bază, cum sunt <<înăuntru>> sau <<afară>>, aproape sau departe. Sau poate fi destul de sofisticată, ca atunci când implică o serie de concepte abstracte, cum ar fi distribuţia poluării aerului"[1]. Ceea ce atrage atenţia în

[1]„Our desire for spatial imagery of things in our environment is as normal as breathing. This imagery can be simple, as when we are concerned with such basic relations as inside or outside, near or far. Or it can be quite sophisticated, as when it involves such abstract concepts as distribution of air pollution". (Arthur H. Robinson, Joel L. Morrison, Phillip C. Muehrcke, A. Jon Kimberling, Stephen C. Guptill, *Elements of Cartography*, Sixth Edition, Editura John Wiley & Sons, Inc., Printed in the United States of America, 1995, p. 9).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

primul rând în acest punct de vedere este noţiunea de *imagine spaţială* care subliniază nevoia şi, în acelaşi timp, capacitatea omului de reprezentare a spaţiului, de asumare şi de recunoaştere a lui. Locul devine astfel şi un construct mental. În sfera literară, hărţile literare ar permite cititorului să observe două lucruri: *localizarea* – „locul de care sunt legate formele literare: fiecare dintre ele cu geometria ei particulară, cu limitele ei, cu tabu-urile sale spaţiale şi rutele preferate."şi „evidenţiază logica *internă* a naraţiunii: domeniul semiotic în jurul căruia o acţiune se conturează şi se organizează"[2].

Didactic, în deschiderea romanului „Un Burgtheater provincial", Livius Ciocârlie îşi individualizează statutul de autor, numindu-se *autor-cititor*. În acest fel, îşi situează textele în zona documentară prin precizarea surselor asimilate (texte de istorie, anchete oficiale, jurnalul fratelui, propriul jurnal, propria corespondenţă din timpul studenţiei), menite să recupereze la nivel particular trecutul personal, genealogia familiei, aşadar să definească etapele de evoluţie ale istoriei familiei şi, la nivel general, să surprindă ritmurile unui areal urban multicultural. Ambele aspecte se determină reciproc, în simultaneitate.

Să revenim însă asupra condiţiei de *autor-cititor* şi să-l lăsăm pe scriitorul bănăţean să-şi comunice definiţia: „Autorul-cititor a avut la îndemînă felurite scrieri tipărite sau private pe care le-a tratat în chip felurit. Reproducîndu-le fragmentar, le-a ordonat după ideea lui. Le-a parafrazat, le-a comentat, le-a rescris, din cînd în cînd adăugînd altele în spiritul lor. Intenţia lui, nicidecum modestă, n-a fost să întocmească o colecţie : a vrut să construiască un soi de cronică, un soi de roman."[3]

După această etapă de clarificare a poziţiei din care vom începe cartografierea toposului, nu ne rămâne decât să trecem la identificarea reprezentărilor pe care le proiectează autorul, reprezentări pe care le putem analiza şi ca realităţi sociologice, fără să punem în paranteze valoarea lor literară, căci aceasta este până la urmă suportul nostru de lucru.

„Un Burgtheater provincial" construieşte contextul pentru „Clopotul scufundat". Prin *literaturizarea* istoriei, mod particular al autorului de a interioriza evoluţia obiectivă a oraşului, aşa cum este ea propusă în documentele parcurse, se pregăteşte spaţiul care să integreze povestea particulară a propriei familii şi să justifice felul ei de a fi. Universul familial oglindeşte în obiceiurile sale, în structura căminului pe care îl ocupă, în relaţiile cu ceilalţi ritmul unei clase sociale şi, în acelaşi timp, conturează un spaţiu care dezvoltă valenţe singulare. Acest roman experimental prin modul în care foloseşte documentul se configurează într-o monografie a cărei intenţie obiectivă (spunem *intenţie* tocmai pentru că valoarea cărţii este în primul rând ficţională) este aceea de a sintetiza o istorie a spaţiului timişorean, a cărui devenire începe cu puţin înainte de atacurile turceşti şi arată după cum urmează: „Fortăreaţa Demeşkar era pizmuită în lumea aceasta care se roteşte şi în ea nu călcase picior de musulman. Avea ziduri şi turnuri puternice, cu neputinţă de trecut. La poalele fortăreţei curgea ca un torent de primăvară râul numit Dimeş şi pământul se afla acoperit cu mlaştini şi cu stufăriş. Bisericile şi turnurile cu clopotniţe erau apărate de apele şi mlaştinile dimprejur. În lăcaşurile de închinăciune se găseau lucruri artistice, frumos ornamentate, precum şi tot felul de cruci"[4]. Limbajul folosit în reconstituirea istoriei până în momentul în care putem vorbi despre demersurile de modernizare care vor înscrie Timişoara în seria marilor centre urbane europene poartă prospeţimea pe care şi Francesco Griselini o are când îşi redactează documentul menit să scoată la lumină complexitatea acestui oraş demn de a fi cunoscut culturii italiene. „Încercare de istorie politică şi naturală a Banatului Timişoarei în

[2] Franco Moretti, *Atlasof the European Novel. 1800 – 1900*, London / New York, Editura Verso, 1998, p. 5.
[3] Livius Ciocârlie, *Un Burgtheater provincial*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984, p. 7.
[4] Idem, p. 9.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

scrisori adresate unor persoane de vază şi învățați" apare în 1780 la Viena, reeditată în 1984 şi recuperează cei cinci ani pe care eruditul autor îi petrece aici, dezvăluind cu aceeaşi prospeţime pe care o are şi autorul nostru un oraş care îşi argumentează importanţa printr-o abundenţă a vieţii şi a resurselor ei: „Îmi sunt cunoscute doar puține țări în care nu s-ar afla bărbați pătrunși de curaj, spirit și pricepere, care să poată studia atât produsele naturale cât și religia și obiceiurile locuitorilor de acolo. Dar Europa mai numără încă multe țări necercetate, a căror descriere adevărată, întemeiată pe discernământ, ar putea servi savantului drept divertisment, oferind satisfacție fiecărui doritor de cunoștințe și trebuind să intereseze – prin utilitatea generală a problemelor – chiar persoane cu funcții mai înalte."[5]

Cum găsesc austriecii cetatea: „Orașul este așezat în pământ mocirlos. Pe vreme ploioasă, abia se poate ieși pe străzi. În jurul cetății se adună apele, astfel că acolo unde s-a instalat tabăra armatei imperiale anul trecut navigau corăbii turcești. Intrînd în cetate, austriecii o găsesc neîncăpătoare, clădită numai și numai din case de lemn, orientale, încît pînă și rezidența pașei, zisă palat, nu se compară nici cu cea mai modestă locuință a burghezului german. Cum casele nu au bolți care să le apere împotriva bombelor și a gloanțelor, în timpul asediului au murit peste o mie de femei și de copii. Curînd, de aceea, va începe construirea unor fortificații, iar lucrările vor dura mult timp"[6]. Oraşul nu este o perlă arhitectonică în care să se reflecte măreţia musulmană tocmai pentru că în contextul ocupaţiei turceşti vorbim despre un spaţiu periferic. Acest statut nu va fi depăşit nici în noul imperiu, însă raporturile sunt cumva mai strânse. Astfel, efortul de integrare şi aliniere la noile standarde ale urbanismului sporeşte, rolul strategic pe care îl are Timişoara nefiind nici el ignorat: „În anii şaizeci, cînd încă nu sînt terminate, se fac eforturi pentru definitivarea lor. Generalul de artilerie şi prodirectorul general cu problemele de geniu şi fortificaţii, Graf von Harsch, îi face cunoscut de la Viena, la data de 10 aprilie 1763, directorului lucrărilor de construcție ale fortăreței, locotenet-colonelul inginer von Stockhausen, că zidarii și dulgherii angajați de consiliul munincipal din Pressburg au fost puși la dispoziția lui. De asemenea, comisarul princiar teritorial, domnul Enns, a fost însărcinat să recruteze brațe de lucru corespunzătoare"[7].

Tot acest proces de europenizare îşi are şi momentele lui de cumpănă. Tocmai pentru că discursul istoric, prin obiectivitatea caracteristică, face să rămână în mintea cititorului doar etapele importante, textul literar, pentru că poate să creeze emoţie, recuperează detaliile care susţin aceste etape. Astfel, prin jovialitatea fragmentelor citate din cronicile pe care autorul le are în vedere este diminuat tragismul îmbolnăvirii meseriaşilor în timpul *arşiţei* din 1763. Uşor comic este faptul că nu se întârzie cu planurile de consolidare a Timişoarei, în ciuda febrei oamenilor şi a apei care se iveşte din substatul mlăştinos. Acest spaţiu pare că discriminează, afectându-i mai ales pe cei neobişnuiţi cu el. Problema cărămizilor este şi ea destul de însemnată; la fel de importantă este dărâmarea caselor vechi, turceşti, unele încă locuite: „În sfîrşit, pentru anul 1743 se prevede dărîmarea caselor următorilor locuitori : Jakob Uliber, Karhari, Geiger, Ignatz Strobl, Essenger şi Wentzel, ambii măcelari, după cum şi casa administratorului de clădiri Hübner. De asemenea, cea a locotenentului auditor principal și o clădire a părinților iezuiți. Celor în cauză li se pune de pe acum în vedere desemnarea caselor pentru demolare, spre a-și putea căuta locuință în timp util și spre a se pregăti în vederea începerii construirii de case la primăvară. Li se atrage atenția să nu facă demersuri verbale sau scrise în preîntîmpinarea executării ordonului primit. În caz contrar, se expun arestării sau la alte pedepse *volnice*. Dacă la

[5]Francesco Griselini, *Încercare de istorie politică și naturală a Banatului Timișoarei*, Timișoara, Editura Facla, 1984, p. 22.
[6]Livius Ciocârlie, op. cit., p. 24.
[7]Idem, *ibidem.*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

14 zile după expirarea termenului stabilit nu vor începe demolarea, aceasta se va efectua prin execuţie militară pe cheltuiala proprietarului, iar municipalitatea va fi pedepsită pentru neexecutarea dispoziţiei respective”[8]. Aceşti eroi locali sunt importanţi în economia romanului, anticipând rolul pe care familia Ciocârlie îl va avea. Fiecare membru este integrat toposului pe care îl locuieşte, iar istoriile individuale sunt complementare marii istorii, justificând-o.

În aceeaşi direcţie funcţionează şi alte figuri care aparţin spaţiului. Povestea *frumoasei* Iolanda M., o curtezană deportată din Viena în 1752, când preşedintele administraţiei cetăţii Timişoarei este Iosif Leibnitzer, are suficientă greutate încât să fie însemnată pe pânza hărţii literare a autorului, căci are o casă de întâlniri care agită liniştea nocturnă a oraşului. Arhiva poliţiei locale depune mărturie în acest sens. În alte câteva pagini este descrisă viaţa primarului Solderer şi a fiicei acestuia, Ana Catharina. Parte integrantă a procesului de configurare a oraşului este şi destinul Gosanei. Romanul *literaturizează* şi o serie de anchete ori documente care descriu interogatoriul prin torturarea femeii acuzate că şi-a instigat amantul să îl ucidă pe soţul ei pentru a se putea căsători cu ea. În acest fel, textul dezvoltă şi o critică socială, comunicând practici legale din prima parte a europenizării oraşului. Scena executării sentinţei, aparent decupată din însemnările grefierului, este ilustrativă: „Bela Schiff este în măsură să precizeze că sînul drept al Gosanei a fost smuls – cu cleştele încins, aşa cum prevedea sentinţa - în faţa tribunalului, iar sînul stîng în faţa palatului Băncii Naţionale de azi, după care s-a mers spre locul de osîndă pe unde se află Directia Poştei şi, cînd scria autorul mai sus numit, Casa maghiară, apoi către Fabric, de-a lungul braţului principal al Begheiului, prin faţa unor mori şi a cîtorva birturi, pînă la cocioabele din mlaştini unde, la 24 de coţi de terenul învecinat, în aşa fel încît umbra supliciului să nu cadă pe proprietatea cuiva, gîdele, cu o lovitură meşteşugită de sabie, a încheiat istoria mult, pentru faptele ei păcătoase, încercatei femei”[9]. O altă anchetă îl are în vedere pe Constantin Craiovean, acuzat de furt. Povestea de dragoste a lui Mitru Glăvan care îşi părăseşte familia pentru frumoasa văduvă Maria Bebişila merită şi ea consemnarea. Cartea e plină de astfel de istorii particulare, rolul lor fiind acela de a da culoare acestei societăţi care se construieşte în roman şi pe care o surprindem în plin proces de evoluţie, căci viaţa îşi are aceleaşi ritmuri, însă trebuie să se înscrie într-un cod etic ce îşi stabileşte şi el direcţiile în acelaşi proces. Ni se propune astfel un altfel de mod de a vedea cum se construieşte o societate, citind în trecutul ei, descoperind locuri şi fapte ale memoriei. E drept, nu avem cerittudini în ceea ce priveşte veridicitatea acestor poveşti. Pot fi doar produsul imaginaţiei autorului, însă creează iluzia de viaţă trăită şi sunt perfect asimilate oraşului.

Nicio etapă istorică nu este ignorată, însă trecerea prin ele se face treptat, cu o mare atenţie la tipologia spaţiului. Astfel, înainte de intrarea trupelor ungureşti în Timişoara, oraşul îşi trăieşte liniştit ritmurile cotidianului: „Este o primăvară, o lună aprilie, frumoasă aceea de care ne ocupăm. Uneori, dimineaţa, norii acoperă soarele către orizont, mai tîrziu razele îi sparg si ziua va fi liniştită ca şi ieri. Dinspre şanţurile cetăţii adie miros de flori, prin pieţe se adună stoluri de porumbei, din cînd în cînd stîrniţi şi risipiţi de trecători. Aceştia îşi văd de treburi ca în orice an. Se îndreaptă spre ateliere, alţii spre birouri, se plimbă, fac comerţ. Servitoarele sînt la piaţă, doamnele intră în prăvălii (la negustorul Wagner, pe strada Vienei, au sosit articole de sezon). Deodată, în ambianţa asta paşnică încep să circule zvonuri întunecate despre apropierea trupelor unguresti. În luptă cu imperialii comandaţi de contele Christian Leiningen, maghiarii au învins, au ocupat Caransebeşul, Lugojul şi, sub conducerea generalului Bem, înaintează din direcţia Şag. Prudent, comandantul cetăţii, feldmareşalul-locotenent Freiherr Rukavina, ordonă închiderea

[8]Idem, p. 29-30.
[9]Idem, p. 47-48.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

porţilor *Vienează* şi *Iozefin*"[10]. Atacul în sine lasă să se vadă şi structura mixtă a populaţiei, precum şi felul în care fiecare naţionalitate este privită de Centru: „Nervozitatea crescîndă a consiliului de război se manifestă şi în relaţie cu locuitorii care nu sînt germani. Evreii sînt declaraţi duşmani, românii şi sîrbii prieteni pasivi. Se fac arestări; între altele, una cu totul neaşteptată: este arestat pentru tărăgănarea recrutărilor Heinrich Papa, adjunct al funcţiei însemnate de Stadthauptmann. Se confiscă averi pe motiv de simpatie faţă de inamici, ceea ce-i determină pe mulţi să părăsească oraşul"[11]. Câţiva indicatori reprezentativi pentru acest nod urban sunt afectaţi în timpul bombardamentelor, schimbându-i geografia: „Duminică, în 17, focul de artilerie se înteţeşte din nou. Sînt lovite primăria, mănăstirea piariştilor, ca şi numeroase alte clădiri. Ripostînd, imperialii ţintesc şi fac pagube mai cu seamă în Iosefinul ocupat. Este avariată si casa, deosebit de frumoasă, a domherului Iosef Gabriel. Avem o descriere a acesteia în cartea despre Banat a lui Friedrich Uhl. Acoperişul casei, „simplu şi nobil în relaţiile arhitecturale", se sprijinea pe şase coloane pe care urcau plante agăţătoare verzi. Dincolo de casă, spre grădină, se arcuia un semicerc de lămîi şi portocali. Între pomişori, din loc în loc, cactuşi şi aloeşi. În grădină, flori exotice galbene şi roşii, temple şi ermitaje din lemn, boschete dulce mirositoare, vase chinezeşti. Pe dreapta, ascuns printre crengi, un pavilion îmbrăcat în coajă de copac; este bucătăria, vin dintr-acolo îmbietoare adieri"[12]. *Autorul-cititor* semnalează un bal în timpul celor două săptămâni de atac neîntrerupt şi creează astfel un aparent comic de situaţie, prin incompatibilitatea sărbătorii cu războiul. Prin acest pretext al ignorării stării de alertă se umanizează peisajul. Reprezentarea scenei se produce pornind de la un scurt paragraf: „Tot în Iosefin, la fabrica de ţigarete, se dă un bal în plină bătălie de artilerie. Petrecerea continua până ce clădirea este nimerită de un proiectil"[13]. Frazele funcţionează ca un comentariu regizoral în această ţesătură tragică a contextului, cu efect ironic ce vine dintr-un paradoxal comic al absurdului. Livius Ciocârlie coboară în planul afectiv sursa istorică, bagatelizând-o, în limitele decenţei. Reuşeşte să pună frână unei tensiuni generale tragice prin semantica pe care o dezvoltă războiul.

Pe măsură ce istoria avansează, autorul începe să particularizeze treptat viziunea prin introducerea elementului autobiografic. Astfel, concomitent cu evoluţia cronologică, până la Primul Război Mondial, romanul îndreaptă atenţia cititorului şi înspre presa scrisă, căci ea îi comunică societăţii pe care o descrie evenimentele care au loc în structurile ei şi asigură legătura cu celelalte centre urbane din apropiere. De la *rubrica de vorbă cu abonaţii*, *starea vremii*, anunţuri locale, publicitate la campanii anti-fumat, ziarele oglindesc bunul mers al lucrurilor şi, pentru posteritate, sunt căi prin care specificul arealului timişorean se face cunoscut. De asemenea, anticipează formele de manifestare literară din şcoli (fiecare clasă are o revistă în care este prezentată activitatea sa ca argument că sistemul de învăţământ merge în direcţia corectă). Acesta este şi contextul în care talentul literar al elevului Livius va fi prezentat unui public format din corpul profesoral şi din părinţi. Numărul 3 din anul 1946 al revistei „Echerul", al cărei redactor-şef este fratele mai mare, Ion Ciocârlie, este citat de autor. În textul său descoperim o rubrică de curiozităţi geografice, însemnări despre ora de gimnastică la care *nu s-a găsit nici un fir de tutun* sau despre faptul că elevul Birnstill avea numărul matricol cusut pe mânecă, ştiri despre echipa de box a şcolii ale cărei echipe sunt din ce în ce mai bine antrenate şi, nu în ultimul rând, ne este prezentată activitatea celor două partide ale şcolii, „Echerul" şi „Fiţuica", aflate în plină *concurenţă în lupta electorală*.

[10]Idem, p. 81.
[11]Idem, p. 83-84.
[12]Idem, p. 86-87.
[13]Idem, p. 86-87.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Să revenim, însă, la elementul autobiografic. Coborând din zona generală a configurării istorice, în harta sa particulară a oraşului autorul îşi introduce tatăl ca erou local important în economia urbană. Recuperând, ca într-o fişă biografică, principalele puncte din evoluţia familiei (căsătoria părinţilor, în 15 iunie 1930, naşterea primului fiu, Ioan, în 14 mai 1931, perioada petrecută la Buziaş, jurământul de credinţă făcut Regelui Carol al II-lea, naşterea celui de-al doilea fiu, Livius, în 9 octombrie 1935, la Timişoara), povestea familiei scoate la lumină câteva aspecte importante pentru cartografierea spaţiului timişorean tocmai pentru că, din această etapă, contextul este trăit, iar denunţarea lui este cu atât mai onestă. De aici îşi spune cuvântul experienţa familiei şi, ulterior, pe măsură ce copilul devine conştinet de lumea în care trăieşte, experienţa personală preia frâiele scriiturii. Anii imediat următori nu rămân fără implicaţii în viaţa familiei. Lumea *domnilor* căreia Livius îi aparţine (lumea funcţionarilor în administraţie) are avantajele ei. Cu toate acestea, la final de 1940, când Horia Sima este profesor la Caransebeş, o serie de agitatori sunt arestaţi şi duşi la Timişoara. Inclusiv asupra lui Simion Ciocârlie planează o acuzaţie cum că ar fi făcut parte din mişcarea legionară. După ce fusese considerat curat din punct de vedere politic, primeşte statutul de membru al Ordinului Steaua României, gradul de cavaler şi este numit *administrator financiar principal la ministerul de finanţe*. Dar, în 1947, un ordin de ministru îl eliberează din funcţie.

Cea de-a doua conflagraţie mondială nu scapă exerciţiului consemnării, căci autorul se responsabilizează încă de la început să descrie un proces istoric particularizat care să justifice ritmurile oraşului. Experienţa unui război trăit dictează inclusiv stilul de scriere, căci textul are de acum aparenţa unui jurnal de front în fragmentele care îi descriu efectele: „În dimineaţa zilei de 9 aprilie batalionul face popas pentru ca soldaţii să mănînce, în zona unui sat. Este o dimineaţă liniştită, cu soare pe cer; de jur împrejur nici un semn de război. Dinspre sud apar cîteva avioane care mitraliază batalionul şi se retrag în mare grabă lăsînd în urmă morţi şi răniţi; printre morţi, medicul batalionar. Alarmaţi, comandanţii dau ordin ca mişcarea să se reia în dispozitiv de marş de apropiere cît mai larg împrăştiat. Sînt însoţiţi toată ziua de zgomotul de motocicletă al tărtăreţelor care mitraliază şi aruncă grenade. Aviaţia germană nu se zăreşte nicăieri”[14].

Familia este termenul generic şi în „Clopotul scufundat”, căci, dacă intenţia autorului în „Un Burgtheater provincial” a fost aceea de a elabora un text care să răspundă la grila romanului, dar şi la cea a cronicii, aici avem o cronică de familie complementară. Apare şi acum preocuparea pentru originile familiei, istoria bunicului fiind reprezentativă pentru tranziţia rural-urban pe care mulţi au făcut-o. Casa se află pe strada Müller Guttenbrunn. Cotidianul, condiţiile în care familia trăieşte, serviciile de care beneficiază, totul este consemnat de autor. De data aceasta îşi depăşeşte condiţia de *autor-cititor* şi se integrează în acest univers casnic pe care îl construieşte în paginile sale. Acestea rămân un veritabil document despre viaţa familiei bănăţene care locuieşte spaţiul timişorean căruia trebuie să i se adapteze între războaiele mondiale şi instalarea regimului totalitar. Rolurile părinţilor sunt distribuite după schema clasică: tatăl lucrează, iar mama renunţă la serviciul din învăţământ pentru a se ocupa de casă. Este descrisă ca o gospodină veritabilă, care *a avut perioada ei bună* cât timp copiii au fost mici pentru că are alte deschideri aici. Avem imaginea unei femei împlinite cu statutul ei. Viaţa la Timişoara permite multe, având în vedere faptul că părinţii au avut o situaţie materială destul de bună la împlinirea mariajului. Fragmentul care urmează sintetizează complexitatea acestei lumi a funcţionarilor într-o schemă care rezumă cotidianul. Oraşul oferă tot ce este necesar unui trai aşezat, cu măsură. Nu permite exagerările, însă nici nu propune o viaţă la limita subzistenţei, ci o

[14]Idem, p. 270.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

depăşeşte cu mult: „Fată în casă de la biroul de plasare, recomandări. Croitoreasă cu practică la Viena, modistă pentru pălării, o dată pe săptămînă la „coafor". Manicură fără culoare, cu lac transparent. Furnizori. Babcsanyi, coloniale și delicatese, reparații încălțăminte Holzner; Schenider, croitor pentru copii. Farmacistul Kun. Tata, „subalterni". Nu avea vulpe argintie și blană de astrahan, accesibile, acestea, numai funcționarilor care primeau „șperț". În decembrie se tăia porcul, de preferință York. Ore de germană, ore de pian. Vin roșu la masă, sîmbăta „șnițăl vienez" cu spanac. Sonerie atîrnată de lampă, pentru servitoare. Vizite duminicale, familia Mușlea, domnul „bobăriță", familia Mircu, domnul gras. *Heidelbergul de altădată*la radio, operă, *Madame Batărflai.* Verile, la „Băi". Grădinar, să tundă gazonul, să dezgroape trandafirii. Ghețarul, hornarul, poștașul. Popa, la Bobotează. Mărțișor de aur, o treflă, o potcoavă, un purcel. „Crempita", „caramelșnit". Pîine coaptă în casă, o dată pe săptămînă, ladă cu făină în cameră, cu despărțituri: de „pîine", „de prăjituri". Butoi cu varză. Aprovizionare pentru iarnă în piața din Iozefin. Pantofi la comandă, din piele de „box" pentru toată ziua și fini, din piele de „șevro". *Serenada din Valea Soarelui*. Fosco Giachetti, Viviane Romance. Almanahul „Mariana", cartea de bucate Sansa Marin. Doctorul Pocreanu de la 3 la 5. „A făcut o bronșită, stimată doamnă". Prontosil. Compot de mere, „pireu" de cartofi. Burtieră, corset. „Tati", de la Mehadia, toamna, fasole uscată, făină de cucuruz. Bomboane de ciocolată „Vinga". Copiii la „Regata", patinaj. Hocheiști pe cutie, un mare cîmp înghețat. *Moartea civilă*. „La lemne", „la" spălătorie. Arhitectul Braun"[15].

Pentru a susţine această iluzie de viaţă ce pare că se desfăşoară concomitent cu actul lecturii, pagini din jurnalul copilului Livius sunt citate foarte frecvent. Deşi zilele par să aibă aceeaşi rutină, care cuprinde trezitul dimineaţa, dejunul, puţină lectură, drumul spre şcoală, orele petrecute aici, jocul de-a *hoţii şi bandiţii*, drumul înapoi acasă, lecţiile particulare de pian, de franceză, de germană şi mesele în familie, fiecare repetare a aceluiaşi tipar cotidian trădează tocmai schimburile culturale care au loc, depun mărturie despre raporturile armonioase pe care peisajul multicultural şi multiconfesional al Timişoarei le catalizează. O *micro-armonie*[16]socială. Acest exerciţiu de scriere care în mod cert era practicat şi de alte familii cu structură asemănătoare revelează felul în care copiii erau educaţi şi traduc în scris pulsul unor etape de existenţă. Mai mult, jurnalul lui Livius vorbeşte despre schimbările şcolilor în timpul războiului şi descrie principalele repere ale oraşului înregistrate pe drumul către casă. Câteva exemple: „*Parcul şcolii. De fapt erau trei parcuri. Unul împrejmuit, la capătul curţii, în pantă, cu copaci mari. Alt, altul în faţa clădirii, o fîşie cu iarbă şi pomişori. Dincolo de ea, trecînd un podeţ peste Bega moartă, un canal îngust, al treilea parc, Regina Maria, cu alei, cu scaune în loc de bănci, între cinematograful Apollo şi podul Decebal. Treceam prin parc către casă şi copiii sugeau fructul negru maroniu, cu formă de banană, al unui copac. Îi invidiam, mie nu-mi plăcea gustul iute şi dulceag. La intrarea în parc stîlpi de zidărie cu lampioane din fier forjat. Pantă pentru săniuş*"[17]. Interesant este felul în care se raportează la alt centru urban, Bucureştiul, în timpul studenţiei. Venind dintr-un spaţiu în care a avut acces la o cultură multifaţetată în primul rând prin deschiderea la dialog care caracteriza populaţia, are aici sentimentul provincialului. Îşi reproşează lipsa de sistem a educaţiei primite şi se simte *format* ca o *brânză Schweitzer*.

Cel de-al patrulea capitol al „Clopotului scufundat" merge în direcţia realismului balzacian explicit prin stilul scrieturi lui. Dacă în paginile de jurnal ori în fragmentele metatextuale textul funcţiona în spirit modern, prin colaj şi memorie, aici avem descrierea

[15]Idem, p. 58-59-60.
[16]Termen care numește un capitol al volumului *Europa Centrală – memorie, paradis, apocalipsă*, coordonat de Adriana Babeți și Cornel Ungureanu, București, Editura Polirom, 1998, preluat din volumul omonim al lui Virgil Nemoianu.
[17]Livius Ciocârlie, *Clopotul scufundat*, p. 97.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

amănunţită a casei, geografia ei interioară. Fiecare loc are un specific al său şi invită la tipuri particulare de acţiune care construiesc acest univers casnic exponenţial pentru clasa *domnilor*. Se întocmeşte un adevărat dosar de existenţă, iar casa este prezentată cititorului ca un muzeu în care realistul Ciocârlie ne ghidează aşa cum o face Brâncuşi în atelierul său. Astfel, câinii, florile, obiectele casnice, vecinii nu scapă analizei, rememorării şi înregistrării în text. Acesta îşi argumentează acum la cote maxime intenţia dimensiunii documentare. Ce se bea: în vitrina *empire* găsim rom de Jamaica, ceai Ridgways, five o'clock Tea loo years reputation for quality, în cutie de metal, coniac, cacao Van Houter, tot în cutie de metal, liqueur Zwack, Arad, sticle de Lacrima Christi, şerveţele Hallmark, Christmas Coasters, zahăr candel şi artificii pentru Crăciun. Se fumează: ţigările Pall Mall, Hellas, Senior Service, Snagov şi Kossuth.

Romanul propune o serie de focalizări pentru a accentua şi prin explorarea vieţii private complexitatea existenţei unei anumite clase. Intrăm împreună cu textul în casa cu etaj, cu *subsol, parter şi pod* şi ajungem în bucătăria cu *tavan alb* şi *plăci de faianţă* pe pereţi pentru a observa întregul laborator care hrăneşte familia: „De-a lungul peretelui alăturat, o ladă de lemne, un scăunel, maşina de gătit şi un aragaz. Încastrat în peretele următor e dulapul de bucătărie, galben unt, cu mînere nichelate. În partea superioară are două uşi de sticlă, glisante, jos două uşi de lemn şi, la dreapta, de sus pînă jos, altă uşă de lemn. În despărţitura de sus se văd paharele, farfurioarele şi toate vasele de sticlă, ceştile de cafea cu farfurioarele lor. Jos sînt farfuriile, întinse şi adînci, castroanele şi cratiţele. Pe partea din stînga sînt trei sertare. Jos, cuţite de bucătărie, tirbuşoane, pile, la mijloc tacîmuri, sus caiete cu reţete, o foarfecă, o şurubelniţă, o cheie de patine, un creion şi cîrpe de şters praful. Pe dreapta, alte trei sertare. Jos, polonice şi linguri de lemn. La mijloc, tacîmuri, ceşti şi farfurii de copil. Sus, răzătoare, un satîr, o morişcă pentru făcut frişcă, un bătător de carne. În sertare, o adîncitură în care se găseşte cîntarul, suportul de greutăţi pentru cîntar, o tavă mică de metal şi un borcan, ceasul deşteptător, diferite chitanţe şi cheia de la lemne"[18]. Cămara descrie o abundenţă culinară sănătoasă prin diversitatea culorilor, a gusturilor şi a texturilor, abundenţă care va fi egalată doar de caietul cu reţetele de prăjituri. Baia şi dormitorul urmează să se descopere cititorului pe care îl găsim incontestabil în ipostaza turistului: „Din baie intri în dormitor. Mobilă luminoasă. Două dulapuri alăturate, un pat dublu, două noptiere, o oglindă boudoir, o masă rotundă cu picioare curbate, două taburete cu stofă galbenă şi un scaun fără spătar. În colţul din stîngă uşii, o sobă de teracotă, galbenă, cu o firidă după un grilaj metalic. Pe pereţi sînt următoarele fotografii : un portret de familie cu mama, tata, Ion la nouă ani, eu la cinci ani, un portret de familie cu taica de la Mehadia, tînăr, bunica, tînără, pe scaun, cu uica Ionel în braţe, tuşa Duşi pe care n-am cunoscut-o, tînără, în picioare, mama şi tuşa Nuţi, mici, pe o masă, mama în picioare, tuşa Ana şi uica Victor, în ziua nunţii, în curtea bisericii de la Eşelniţa, tuşa Ana în rochie de mătase cu voal, muica şi taica, pe bancă, în faţa casei de la Eşelniţa, între cincizeci şi şaizeci de ani, mama şi tata, în ziua nunţii, lîngă un gard viu, mama în rochie de mireasă cu voal, pe scaun, tata în picioare, tuşa Nuţi şi uica Ioţa, în ziua nunţii, sub poartă la Mehadia, tuşa Nuţi în rochie de mireasă cu voal, uica Ioţa cu sabie şi chipiu de paradă, amîndoi pe un covor. Pe noptieră, pe una, unde doarme mama, tata la vreo patruzeci de ani, pe cealaltă unde doarme tata, mama la vreo treizeci şi cinci de ani"[19]. Turul este încheiat cu imaginea biroului şi a bibliotecii.

Următorul capitol îl scoate pe cititor din zona privată în oraşul propriu-zis. Traseul pe care i-l propune autorul este următorul: Strada Popovici – Strada Olimp – Arena Progresul – Strada Bucureşti – Strada Zurobara – Piaţa Unirii – Bulevardul Take Ionescu – Parcul Rozelor –

[18]Idem, p. 132.
[19]Idem, p. 135.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Strada Mercy. Particular este modul în care se articulează reprezentarea pentru că imitarea perfectă a traseului devine o obsesie pentru ghidul care devine cartograf în adevăratul sens al cuvântului. El construieşte o hartă pe care înscrie arterele principale care ordonează spaţiul. Fiecare fragment care descrie fiecare dintre elementele enumerate mai sus fac suportul unei analize geografice sau sociologice, suplimentare celei literare. Luăm ca exemplu Piaţa Unirii: „Pavată pe atunci cu pietre numite ghiară de pisică. De la mijloc încolo, piaţă de zarzavaturi. De la mijloc încoace mergeam într-o zi de primăvară, sau poate de toamnă, imediat după prînz, necăjit că Poli, la prima ieşire în lume după războiul de curînd încheiat, fusese numită „echipă jucărie" în *Gazeta sporturilor* de la Bucureşti. În alt an s-a expus acolo o balenă afumată ca un vagon de tren. În centrul pieţii monumentul catolic cu sfinţi săgetaţi. În colţ, pe stînga, cum vii dinspre Take Ionescu, domul. Cu popa şi Ţoaţi, cam pe la începutul iniţierii, am ascultat concertul unui organist. Biserica arhiplină, noi în pronaos. Mi-a plăcut la fel de mult cît m-a plictisit. Urma o stradă îngustă unde, printr-o fereastră de la parter, s-a văzut mulţi ani un domn uscat rezolvînd probleme de şah. Fragment compromis"[20].

Toate aceste elemente au valoare *cronotopică* şi funcţionează ca metafore ce au rolul de a „exprima caracterul indisolubil al spaţiului şi timpului"[21]. De asemenea, au *importanţă tematică* şi *figurativă*: Ei sînt centre în jurul cărora se organizează principalele evenimente ale subiectului romanului"[22]. Oraşul este pentru studiul nostru marea temă a celor două romane şi îşi revelează structura în istoriile locale şi particulare. Scriitura modernă a autorului poartă amprenta experimentului în primul rând la nivelul tehnicii narative. Sunt puse împreună într-un colaj care îşi găseşte unitatea („Un Burgtheater provincial" pregăteşte „Clopotul scufundat") atât stilul cronicarilor,al jurnalul intim al jurnalului de război, cât şi corespondenţa, reuşind astfel, prin suprapuneri temporale, memorie involuntară şi descrieri realiste, să surprindă complexitatea spaţiului timişorean. Tocmai pentru că textul literar oferă şansa *amânării*, are calitatea de a prelungi starea imaginativă a cititorului pe care îl implică într-un proces de creaţie. Timişoara ca pretext dezvoltă o geografie subiectivă în paginile romanelor prin acea dublă privire de care aminteam la începutul studiului (privirea cartografului – jocul ficţional al autorului – şi privirea celui care urmăreşte structura acestui spaţiu în lectură, ajungând astfel să îşi proiecteze o hartă literară proprie) şi se configurează într-o arhitectură de idei ce creează iluzia realităţii. În acest mod este argumentată încă o dată valoarea documentară a scrierilor lui Livius Ciocârlie.

BIBLIOGRAPHY

BABEȚI, Adriana, Ungureanu, Cornel, *Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă*, Volum coordonat de Adriana Babeți și Cornel Ungureanu, Iași, Editura Polirom, 1998.
BAHTIN, Mihail Mihailovici, *Formele timpului şi ale cronotopului în roman* în *Probleme de literatură şi estetică,* Traducere de Nicolae Iliescu, Prefaţă de Marian Vasile, Bucureşti, Editura Univers, 1982.
CIOCÂRLIE, Livius, *Un Burgtheater provincial*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984.
CIOCÂRLIE, Livius, *Clopotul scufundat*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988.
GRISELINI, Francesco, *Încercare de istorie politică și naturală a Banatului Timişoarei*, Prefață, traducere și note de Costin Feneșan, Timișoara, Editura Facla, 1984.

[20]Idem, p. 164.
[21]M. Bahtin, *Formele timpului şi ale cronotopului în roman* în *Probleme de literatură şi estetică,* Bucureşti, Editura Univers, 1982, p. 294.
[22]Idem, p. 481.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

MORETTI, Franco, *Atlas of the European Novel*. *1800 – 1900*, London / New York, Editura Verso, 1998.
ROBINSON, Arthur H., MORRISON, Joel L., MUEHRCKE, Phillip C., KIMBERLING, A. Jon, GUPTILL, Stephen C., *Elements of Cartography*, John Wiley & Sons, Inc., , Printed in the United States of America, 1995.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

FIGURING OUT THE NEW IMAGE OF HOS(TI)PITALITY

Alina Nicoleta Mihai

PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The haunting thought of Derrida's disbelief in a pure type of hospitality or an unconditional gesture of hospitality towards the other becomes more and more accentuated in a world in which the acknowledgement of acceptance of the stranger, of the foreigner transforms into a spectrum of different figures and figurative gestures towards the other.
New strategies are needed in order to create a frame which can be accepted by all the parties involved, even at a linguistic level as the European Committee already made a clear delimitation between the definitions of refugee, asylum – seeker and migrant or immigrant.
Therefore, my intention with this article is to present and further analyze the present situation of the way in which the figures of hospitality on the international scene (re)shape our own perception upon our reactions towards each other in the endeavour to create a better world.
I will also focus on the events which have taken Europe by storm starting with the Syrian crisis and the events that followed the acceptance of a large number of immigrants in the European countries. Was Europe prepared to resolve this unexpected wave of asylum seekers? How were these events presented in the international press? Who are the main new figures of hospitality? Are we in an impossibility to figure out the new meanings of hospitality? And finally, what is the new image of hospitality trying to tell us?

Keywords: image, figure, figural, hospitality, hostility, acceptance.

Taking into account the European situation and the Syrian crisis the problem of hospitality becomes more than a simple concept. It is necessary to understand and act upon according to it and to discover its multiple facets, its conditions of existence, the possibility of establishing the premises of an unconditional type of hospitality. Or, is it possible to always return to the Derridean question with regard to the status of the "foreigner", the "guest", heightened in *Of Hospitality* which exposes the fact that when the position of the "stranger" comes under scrutiny, doesn't automatically appear a question that comes from an exterior, from a person just as "foreign", as distant, as aloof?

> Isn't the question of the foreigner *[l'etranger]* a foreigner's question? Coming from the foreigner, from abroad *[l'etranger]*[1]*?*

Once the question is formulated towards the other as stranger, only with the sole purpose of filling in a blank space the first condition of the creation of the barrier is there, always present. Now, if we are to believe in the existence of an unconditional type of hospitality, in the elimination of labels, criteria, differences that set us aside from one another then, hospitality

[1]Jacques Derrida, *Of Hospitality*, Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond, trans. by Rachel Bowlby, Stanford California, Stanford University Press, 2000, p.3.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

should be understood as "the impossibility which must be overcome where it is possible to become impossible.[2]"

The fundamental topic of this prospect is crystallized by the reflection and the unlimited game, conditioned and unconditioned, by the irreversible fusion between hospitality and hostility. Once hospitality is offered as a gift, as an unconditioned attention, the host is caught, irrevocably chained in her/his own condition: of acting as the lord, the authority, the responsible, the boss.

The role – play between these two concepts is encapsulated in its limits, governed by norms, rights and obligations, customs and habits. These are imposed by the host upon the ones to whom he/she offers a "welcome", an invitation, a call. Equally, the guests receive and accept the new situation in which they find themselves. Imminently, the question upon the "new comer" is raised: can the guest be given an unconditional invitation? The enforcement of the laws is overwhelmed by an antonymic condition: the laws cannot both offer and take at the same time, simultaneously, cannot appear and disappear, cannot penetrate a place where their presence is already felt. And still, somebody has the right, a self – imposed right, of accepting without taking, but he/she receives the "gift of giving" (*contradictio in terminis*), thus, the entering in the space of the host without renouncing at something in particular, without losing or missing a thing. From the perspective of familiarity, from inside the home, the master/host dominates the place, but, at the same time, he/she succeeds to properly enter in his/her own private space only through and with the help of the guest coming from outside, from an exterior unfamiliar to the host, but familiar to the guest.

This question of (not) knowing, as haunting as it is, when Derrida asserted that "we do not know what hospitality is; not yet" is so powerful that it simply throws us in the middle of a conversation, of a global matter with multiple philosophic, moral, social and political facets, which started long before us and will continue long after us. What other more concrete, up to the date example can we think of than the situation of the Syrian refugees? This particular condition has turned into an international crisis with which all the member states of the European Union are trying to deal with and to find the most favourable solution as to act as a welcoming host, taking into consideration the international laws of Human Rights and opening the doors towards the ones who try to escape a difficult and endless civil war. According to the data transmitted by the BBC News "more than 200,000 Syrians have lost their lives in four years of armed conflict, which began with anti-government protests before escalating into a full-scale civil war. More than 11 million others have been forced to leave their homes as forces loyal to President Bashar al-Assad and those opposed to his rule battle each other - as well as jihadist militants from Islamic State.[3]" Since the conflict started, four million people have fled Syria hoping to arrive on territories that are free war zones. Consequently, this departure, from one territory to another, turned into one of the largest refugee exoduses in the recent history. Their first attempt was to go to the neighbouring countries (Lebanon, Jordan and Turkey). In 2013 the exodus accelerated dramatically and the situation in Syria only deteriorated. In 2015 more than half of million migrants have appeared at Europe's borders according to the EU's border agency Frontex. What began as a humanitarian gesture of the European countries to welcome Syrian migrants, to open their borders and diminish any threshold, regardless of the differences that are between the

[2] *Ibid*., p.12.

[3] http://www.bbc.com/news/world-middle-east-26116868 (site accessed on September, 10th, 2015).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Europeans and the Syrians, has converted into a state of general crisis as the interior ministers of the European Union failed in reaching a consensus on the plan to relocate a number of 120 000 refugees. The open borders and the first gesture of hospitality manifested themselves in political and economical debates, agreements between the countries of EU, supposedly without containing imperative, legal terms such as "obligation, obligatory, mandatory, imposed" even though such agreements must be respected. In the international press, headlines such as "Migrants and asylum seekers have staged protests at Hungary's border with Serbia after the Hungarian government launched a new anti-immigration crackdown" (*The Guardian*) or "Europe struggles to cope with migrants' march of misery" (*CNN*), "Croatia overwhelmed by flood of migrants, EU calls summit" (*Reuters*), "Austria has officially notified the European Commission that it will temporarily reintroduce controls its borders with Hungary, Italy, Slovakia and Slovenia at midnight" (*The Telegraph*), "German chancellor Angela Merkel said Germany's decision to reintroduce border controls was necessary for an orderly regime" and "Hungary's government has confirmed plans to extend its border fence with Serbia to its much longer border with Romania" (*The Guardian*) reiterated the idea that Europe was and still is not prepared for the (un)expected wave of immigrants coming in search of a dream (which ever this may be). Thus, the result of the endeavour to manage this "crisis" has degenerated into the enforcement of borders' controls, of constructing fences between the countries, of military forces engaged into operations that have the purpose to stop these waves of migration. The economic situations of the countries that are to become host countries for the asylum – seekers had a great impact on the capacity, capability and readiness to strengthen their protection systems regarding the maintenance of equilibrium. The intention of an initial act of unconditional hospitality was tainted by xenophobia and intolerance which led to incidents of discrimination, violence, hostility and aggression. The political debates at both micro and macro levels are still continuing and a certain number of asylum – seekers are destined for each European country. Romania will supply a sum of 300 000 Euros in the next three years for the World Food Programme to provide assistance and support for the Syrian refugees. The quotas established initially by the Romanian authorities was for 1 785 asylum – seekers, but after the discussions held with the European authorities Romania agreed to accept 4 837 Syrian immigrants. Apart from the political manifestations in the attempt to find a solution for this crisis, it is attractive to analyse at least two points of view of, on one hand, the historian, essayist, philosopher, journalist and diplomat Neagu Djuvara and, on the other hand, the philosopher, journalist and literary and art critic Andrei Pleşu. In an interview for Realitatea TV, Neagu Djuvara expressed his opinion on the Syrian migration crisis underlining that the continent is facing a phase which might be similar to the beginning of the Middle Ages when Europe was slowly conquered by barbarians or the end of the Roman Empire when Europe was besieged by other populations[4]. The historian stressed the idea that Europe will not integrate the asylum – seekers but the asylum – seekers will integrate Europe. On a humorous note he continued the idea that immigrants are not exactly interested in remaining on Romanian soil as our country is not rich enough in comparison with Germany, France or the United Kingdom.

A similar point of view was revealed by Andrei Pleşu in an editorial for *Adevarul* , a well – known Romanian newspaper on September 14th 2015[5]. Andrei Pleşu reiterated the idea that

[4] https://www.realitatea.net/neagu-djuvara-despre-criza-imigrantilor-suntem-in-ajunul-unei-prabusiri-totale-a-europei-vechi_1790923.html. (site accessed on September, 16th, 2015).

[5] http://adevarul.ro/news/eveniment/opinii-emotii-principii-1_55f59eaaf5eaafab2c9087ed/index.html (site accessed on September, 16th, 2015).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Europe is not the solution for this crisis. Europe may be or act as a balanced, detached, selfless partner in the effort to diminish the crisis. He advised against the acceptance to bedizen ourselves into the universal remedy for this situation, into the cosmic asylum, the supreme competence and the Planetary Red Cross. He also admitted that we cannot be indifferent, absent or selfish - "When a friend asks for your hospitality the solution is not the adoption. The solution is to help him to find his own place, his own purpose, his own destiny. And until he succeeds, you can host him, feed him, and comfort him without any media exposure or holly posture"[6].

The central cause of the present intensity of the waves of migration is the devastating effect of the civil wars, the social and political unrest from the West Asian countries. The constant conflicts and the political instability made a considerable number of people to abandon their homes and go towards other countries which were willing to welcome them. This social phenomenon generated a highly debatable issue on the problem of acceptance, security, immigration laws and regulations and on the effects created by the wave of immigrants asking for asylum. But is Europe prepared to manage the "Arab Spring", as the individuals "do not arrive naked, so to speak: they bring with them, in their suitcases, among other things, visions of the world, traditions, histories, faiths, practices, values, moral systems, images and symbols"?[7] If nothing else can be certain, at least one thought can be underlined that in the public sphere and through the exposure of this issue in the international press, the opinions will always differ as the attention shifts between the human tragedies (for example, the death of Alan Kurdi – his image lying lifeless on the beach created a mediatic frenzy) and the aspects related to national security. The question of the associations between migrants and the terrorist groups continues to be evident thus, contributing to the maintenance of an incorrect generalization about these types of communities asking for protection or asylum. Following the aftermath of the 9/11 episode or the tragic events from Cologne, Germany where, on January 1st 2016 sexual assaults and numerous thefts were reported, the general view regarding the acceptance of migrants has changed dramatically. The fact that the suspects were asylum seekers and/or illegal immigrants led to stereotypical reactions, underlining the cultural differences between the European and the Islamic countries and questioning the German asylum policy sustainability.

In September 2015, Angela Merkel announced that there were no limits imposed on the migrants to pass over the German borders. At that time she believed that Germany was economically strong enough to act according to the new social and humanitarian requirements. After the episode from Cologne, the German view towards the issue split the population into different groups with divergent opinions: on one hand there were the ones still believing in the humanitarian act towards the asylum seekers and the ones who called the German Chancellor "Mutter Terroresia", thus transmitting through this pun – name that she cannot be Mother Teresa for the asylum seekers without disturbing the peace of her own people.

[6] Andrei Plesu, http://adevarul.ro/news/eveniment/opinii-emotii-principii 1_55f59eaaf5eaafab2c9087ed/index.html, site accessed on September 14-th, 2015, author's translation.
[7] Stefano Allievi, *Reactive identities and Islamophobia: Muslim minorities and the challenge of religious pluralism in Europe* in Philosophy and Social Criticism, 38(4-5), 2012, pp. 379-387.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Source:https://www.google.ro/search?q=mutter+terroresia&biw=1242&bih=556&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwjq_o2_ltnRAhUHDsAKHTHdAGEQsAQIFw&dpr=1.1#imgrc=BCkb-qzenrMsvM%3A

Her gesture of accepting an unlimited number of immigrants transformed her, in the eyes of the German public, from an European saviour into a generator of terrorism, consequently her given name – Mutter Terroresia.

Alice Schwarzer, a German journalist, prominent contemporary feminist and convicted white-collar criminal, founder and publisher of the German feminist journal EMMA and a columnist of Germany's tabloid Bild, expressed her opinion on the events, stressing on the fact that the attacks from Cologne were based on a clear Islamist motivation, yet not on an Islamic one and we should have taken into consideration this particular differentiation between what has a religious nature and what is simply political strategy. The status of women in the Islamist world is still on the other extreme with regard to the status of women in the European countries, and the episode from Cologne was exactly the expression of the Islamist attitude towards women in general.

Another issue raised by the publisher is that general views towards the wave of immigrants is to leave or to always consider "foreigners as foreigners. They are the others. They are just like that. They have different customs". Nevertheless, nobody is willing to accept completely the other's customs. Being asked, in an interview taken by Journeyman TV (published on-line on April 4th 2016) whether Germany had been looking the other way for too long, Alice Schwarzer replied that *every country* looked the other way, including the parties and the government or the media as nobody wanted to admit what happened in Cologne. This aggressive attitude of the migrants initiated a powerful reaction from the part of the hosts united in a growing neo right – wing movement.

It is, indeed, a hot debatable issue which may transform instantly into an aggressive reaction of the hosts who acted according to the EU's directives and respecting the protection of the human rights. In defending Angela Merkel's decision of the limitless acceptance, we may recognize the act that Germany has learnt its lessons after the Nazi era. The authorities' reaction of keeping under silence the events from Cologne, of the abuses caused by the people with migrant backgrounds may be translated as Germany's "culture of silence" because of its history and of the atrocities Germany caused to the people on matters of racism, during the Second World War and the Holocaust. Consequently, any related issue turns into an extremely sensitive subject such as the crime rates committed by people with migrant background. But this particular issue cannot be transformed into a taboo problem kept under silence as the considerable influx of

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

migrants moving towards Europe have attracted the public's attention on the matter. This international complex phenomenon had been constantly debated by media, contributing to a particular popularization and usage of three key terms but without underlining the essential distinction of their definitions – the meanings of "refugee", "asylum seeker", "migrant".

The UN Refugee Agency defines the *refugee* as the person who "owing to a well founded fear of persecution for reasons of race, religion, nationality, membership of a particular social group or political opinions, is outside the country of his nationality and is unable or, owing to such fear, is willing to avail himself to the protection of that country".[8] Two years later, in the same document, for the definition of the *refugee* there were added the following insertions stating that any person who is forced to leave the native country due to the "external aggression, occupation, foreign domination or events seriously disturbing public order in either part or the whole of his country or origin, or nationality" is considered a *refugee.*

If the definition, the features and/or the limits governed by the international laws have been established for the meaning of the *refugee*, the understanding of the term *asylum - seeker* involves a degree of vagueness.

The IOM – International Organization for Migration, defines the *asylum seeker* as the person whose life and livelihood are under threat and seeks shelter from persecution, in a country other than his/her native country. The host country has to protect such individuals who are waiting for a decision on a previously submitted application to be accepted as a *refugee*. Such requests do not always obtain positive responses given by the authorities; consequently, the applicant is obliged to leave the country as his rights of being offered legal protection is no longer available. Or, the person may receive a positive answer from the authorities, being granted a permit to stay and to be under the protection of the laws, based on humanitarian grounds.

The latest events generated by the waves of migration towards the European countries, and considering the aggressive acts that have changed the accepting attitude of the hosts made these countries to struggle with the coping of the endless number of foreigner for which they were unable to conduct the procedure of individual asylum countries. The International Federation of Red Cross considers the *asylum seeker* the person which flees his/her homeland in the attempt to gain the right of residence into a foreign country; he/she is bound to report his/her presence to the authorities, demonstrating that returning home would put their lives at risk.

In the case of a positive response the individual acquires the status of a *refugee*, with the permanent right to stay in the host country. If the response is negative, the applicant will face deportation.

In its the endeavour to make a more evident distinction between the status of a migrant of that of an *asylum seeker*, TheInternational Organization for Migrationestablished that as opposed to the refugees, a migrant takes his/her own decision to move to another country, thus having a voluntary act and not involving external factors such as threat, persecution or death. In general, a migrant looks for a better personal way of living, an improved socio – economic level of existence, a higher standard of education and/or for family reunions. The definition provided by the United Nations is somehow different from the ones offered by the International Organization for Migration as the former considers a migrant the person whose residence in the foreign

[8] UN High Commissioner for Refugees (UNHCR), *Handbook and guidelines on procedure for determining refugee status under the 1951 Convention and the 1967 Protocol Relating to the Status of Refugees. HCR/1P/4/ENG/REV.3*, available at: http://www.unhcr.org/cgibin/texis/vtx/home/opendocPDFViewer.html?docid=3d58e13b4&query=handbook%20refugee%20status, p. 80, p.2011.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

country exceeds one year. From this perspective a sum of categories regarding the status of migrants have been designated by the authorities, such as:
1) the economic migrants - persons in search of employment; 2) irregular immigrants – persons lacking legal status due to the unauthorised entry in the country, or of the expiry of the visa; 3) temporary migrant workers or contract migrant workers; 4) skilled migrants owning a more advantaged position due to the professional experience and, possibly, being subjected to preferential treatment regarding the acceptance and integration in the host country.

Many scholars have expressed their opinions on the matter of a clear delimitation and definition of the terms "refugee", "asylum seeker", "migrant". While Matthew Gibney proposes that the definition should not include only the citizens who experience fear and persecution, but also those whose basic existence needs and safety is not secured by their own native / home states. Along with other scholars, such as Alex Betts, David Miller, David Owen, Matthew Gibney puts an accent on the idea that the international focus should be placed on the effects of relocation or the causes and the roots of migration and, while analyzing these phenomena to consider the individual's rights and his natural need for protection. On the other hand, we cannot overlook the cases in which the state subjects its citizens to persecution, forcing them to seek protection on other territories. When analysed by the media or when blurring the features between terms such as "refugee", "asylum seeker" or "migrant", the risk to over generalize such statuses is quite accentuated, thus creating a sense of artificial homogeneity of all the arriving groups. Moreover, stereotypical opinions are released in the international public sphere creating confusion among the citizens of the host country. The assumption that all the arriving citizens are exclusively refugees who seek to live on the system, affecting negatively the well – being of the (other) European citizens generates a sense of fear among the members of the adopting or the welcoming country. According to the international statistics, 2015 has been the year in which Europe has witnessed the largest inflow of both refugees and migrants since the Second World War. The methods of travelling towards the European countries proved to be dangerous as almost three thousand people were reported either missing or were declared dead. This phenomenon resulted in the questioning about the degree of responsibilities among the European states, the practicing of the moral duties and the human rights commitments as fundamental pillars in the creation of the European Union.

The media images with the boats filled with migrants, the number of deaths, the footage of young Alan Kurdi generated even stronger reactions from the part of both the welcoming and the more sceptic ones.

Source: ***http://aaj.tv/2016/03/is-italy-ready-for-the-next-wave-of-migrants;***
http://www.macleans.ca/news/world/his-name-was-alan-kurdi/

While the majority of the international press suggested the world leaders to rethink their approach to the migrant crisis, other types of reactions had been released by the French satirical magazine Charlie Hebdo a controversial cover with the young boy:

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

LA PREUVE QUE L'EUROPE EST CHRÉTIENNE
LES CHRÉTIENS MARCHENT SUR LES EAUX
LES ENFANTS MUSULMANS COULENT
SI PRÈS DU BUT...
PROMO
2 MENUS ENFANT POUR LE PRIX D'UN

Source:https://www.theguardian.com/media/2016/jan/14/charlie-hebdo-cartoon-depicting-drowned-child-alan-kurdi-sparks-racism-debate

Needless to say that the commentaries generated by these particular images raised a lot of strong reactions among the readers, either Christians or Muslims.

The fact that the journey towards safer grounds is a challenge for the migrants is quite obvious, yet, even if they reach their destination their struggle has not ended. On one hand, there are the European countries bound to prevent irregular entries, disregarding the creation of efficient policies meant to facilitate legal travel options for the foreigners in need. As a safety net, the EU introduced tighter visa requirements for non – European citizens and the European Border Management Agency was created for this purpose. Instead of making and practicing a clear distinction between illegal migrants, asylum seekers or the economic migrants, the result was to strengthen the boundaries between a country and the other.

Nevertheless, it is understood the fact that this massive process of migration includes, automatically, a process of integration, which may prove that it is the most difficult part of the procedure. There are countries which, in their performance as host – countries, expose a preference for the civic – assimilations' model, enabling them to restrain and/or to ban cultural or religious customs of the foreigners; the idea is that the guests should conform to the dominant social norms of the host country. Other countries have a different culture based on multiculturalism, and their strategy of integration contains legal frames with less stricter conditions on their hospitality, creating an easier accommodation process.

The stake of this accommodation and integration process is to blur the lines between the cultural discrepancies of the immigrants and the host countries. But can these dissimilarities be minimized in such a way not to offend the others and to maintain a homogeneous society? The conditionality of hospitality, with all its facets (legal, economical, political, etc.) is underlined precisely in the custom that the guests are required to adapt to specific social norms. On the other hand, if the situation had been reversed, wouldn't have they acted just the same i.e. to ask the European guests to respect their traditions or, at least, to understand them?

The general image of the European countries translates into a complex and eclectic attitude towards the idea of universalism and inter/multiculturalism. For instance, France adopted the idea of *laicité* while Britain adopted moderate regulations, recognizing the different

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

cultural identities, and then imposed more stern regulations regarding the foreign workforce or the acceptance of migrants; in the Netherlands, the cultural pluralism became, in time, quite a successful example of implementation.

The unexpected wave of migrants made the governments fear for their impossibility of delivering aid and for the presuppositions according to which the newcomers would affect the economy and their internal stability.

Media also contributed to the shaping of stereotypical ideas even more in the aftermath of every dramatic event, generating a sense of hostility with direct implications on the relationships between the host societies and the minority groups.

The articles from the international press, especially the British ones, use a terminology inspired by natural disasters, describing the immigrants as "tidal waves" which are "flooding" the host countries. These reactions prove that the host states have a limited level of acceptance and the receptiveness towards the foreign cultures. The accommodation of Muslims in European host countries and/or vice-versa will always be a problematic matter due to the incapacity of both parties to accept the "other" culture with full equality. Sceptics may argue that a peaceful coexistence of foreign minorities and dominant cultures turn difficult and challenging to maintain and develop into harmonious relationships and may also lead to social disagreements.

At the time of writing this analysis, a number of dramatic events have already taken place: Paris has been targeted by extremists, shooting and suicide bomb attacks took place in different locations provoking the death of thousands. Leaders from all over the world publicly condemned these brutal attacks underlining that human values are being under threat. The fall of 2016 also brought major changes on the international political stage, such as the aftermath of the Brexit vote, the increased tensions with Turkey (Europe's most important partner in reducing the number of immigrants from the Middle East and North Africa), terrorist attacks in Brussels, Orlando and Nice have also made the biggest headlines around the globe; bombing attacks in Ansbach, Germany where fifteen people were injured, four of them seriously, followed by Normandy church attack and the Hamburg stabbing attack, the horrific list of events reaching its climax with the Christmas market massacre in Berlin, Germany where, on December 19th 2016, a Tunisian asylum seeker hijacked a truck driven by a Polish driver and entered it into the Christmas market crowd at Breitscheidplatz. Twelve people were killed and 48 others were injured. Therefore, in the light of the above presented aspects could we even hope to think about any type of existence of an unconditional type of hospitality in which different nations might gather under one common denominator, regardless of their differences concerning race, beliefs, religion, views upon our very human existence?

After the development of the latest international juncture I wonder how would be perceived and remembered Winston Churchill's speech from the inaugural Congress of Europe in the Hague, in which he articulated such optimism regarding the European movement after the World War II:

> We must proclaim the mission and design of a United Europe, whose moral conception will win the respect and gratitude of mankind and whose physical strength will be such that none will dare molest her tranquil sway …
>
> I hope to see a Europe where men and women of every country will think of being European as of belonging to their native land, and wherever they go in this wide domain will truly feel "here I am at home."[9]

[9] Prime Minister Winston Churchill's address to the Congress, www.cvce.eu/content/publication/2008/4/21/19c46889-2c6d.../publishable_en.pdf

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Therefore, the new prospects of the international policy and the new needs and developments regarding the safety of the European community and its member countries raise in our consciousness a myriad constellation of interrogations regarding the status and the new acceptance of the concept of hospitality and the offering of a hospitable gesture and upon the nature of the new figures and figurants who are establishing new traits of acceptance of the other.

Acknowledgment

„This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research and Innovation, CNCS – UEFISCDI, project number PN-II-RU-TE-2014-4-0787".

BIBLIOGRAPHY

1. Allievi, Stefano, Reactive identities and Islamophobia: Muslim minorities and the challenge of religious pluralism in Europe in Philosophy and Social Criticism, 38(4-5), 2012.

2. Derrida, Jacques, Hospitality, Justice and Responsibility: A Dialogue with Jacques Derrida, Richard Kearney and Mark Dooley (Eds.), in Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy, London, Routledge, 1998.

3. -, "Responsabilitè et hospitalitè" in M. Seffahi (Ed.) Manifeste pour l' hospitalité, Paris, Paroles lÁube, 1999.

4. -, Of Hospitality, Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond, trans. by Rachel Bowlby, Stanford California, Stanford University Press, 2000.

5. -, The Politics of Friendship, trans. by George Collins, London & New York, Verso, 2005.

6. -, "Hostipitality", trans.by Barry Stocker, Forbes Morlock, Angelaki- Journal of the Thoretical Humanities, 5: 3, 2000.

7. Merleau – Ponty, Maurice, Phenomenology of perception, trans. by Colin Smith, London &New York, Routledge Classics, 2002.

9. http://www.bbc.com/news/world-middle-east-26116868 (site accessed on September, 10th, 2015).

10. https://www.realitatea.net/neagu-djuvara-despre-criza-imigrantilor-suntem-in-ajunul-unei-prabusiri-totale-a-europei-vechi_1790923.html(site accessed on September, 16th, 2015).

11. http://adevarul.ro/news/eveniment/opinii-emotii-principii-1_55f59eaaf5eaafab2c9087ed/index.html (site accessed on September, 16th, 2015).

12. Andrei Plesu, http://adevarul.ro/news/eveniment/opinii-emotii-principii1_55f59eaaf5eaafab2c9087ed/index.html, site accessed on September 14-th, 2015, author's translation.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ROMANIAN SURREALISM AND ANDRÉ BRETON. PROGRAMMATIC TEXTS AND MANIFESTOS

Maria Anabella Graur

Teacher, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: This study aims to highlight the existing relations between the Romanian Surrealist Group and surrealism in France. In France, stand out writers like Breton, the spiritual leader of this movement, demonstrating for social, community freedom and individual, spiritual freedom. While the surrealist movement asserts itself in Paris, in Bucharest there is an explosion of texts whose common point, besides the furious rejection of traditional forms, is the quest for a kind of zero degree of literature, of permanent anti-structural attitude. The main purpose of this article is to present the principal programmatic texts of the Romanian Surrealist Group.

Keywords:Surrealism, Breton, Romanian Surrealist writers, synchronisation, manifestos

Dacă este adevărat că mișcarea suprarealistă aparține cumva deja istoriei și că literatura și arta suprarealiste sunt în multe privințe depășite, zguduirea pe care au provocat-o în edificiului gândirii, sensibilității și valorilor noastre, nu a încetat să se propage. Am îndrăzni să afirmăm chiar că suprarealismul a murit. Cel din istoriile literare. Dar poate că, într-un fel, actualmente, cel adevărat nu face decât să renască. Astfel, repetăm împreună cu Simona Popescu, preoteasa-oracol din templul suprarealismului naumian, parafrazând binecunoscuta definiție a culturii, „suprarealismul este ceea ce-ți rămâne după ce ai uitat totul despre el. Și, după ce ai uitat că este un «curent», o «mișcare»istoricizată, după ce ai uitat date de istorie literară, catalogări, imortele critice depuse în fața monumentului avangardei până și de indivizi conservând încă un indubitabil iz pășunisto-mioritic, după ce ai uitat *temele specifice* uzate de exegeză, devenite poncife de largă circulație, după ce ai uitat multe alte informații didactice care-ți parazitează creierul, ceea ce-ți rămâne în primul rând este o benefică dezorientare care te obligă să-ți găsești alte repere decât indicatoarele oficiale, populare – repere (în cultură și în viață) legate de o anume *morală* și de o anume *rigoare poetică* în sensul strict suprarealist al termenilor".[1]

Dacă Dada a dinamitat toată scena literară a vremii, suprarealismul a încercat să reconstruiască ce se putea pe ruinele sale încă fumegânde. Este trecerea de la negație la afirmație. La o afirmație care nu are, însă, certitudinea adevărului său intrinsec și care se pune, constant, sub lupă, se chestionează asupra legitimității sale, autosubminându-se. Multe din pozițiile dadaiste rămân în suprarealism, multe din gesturile sale, multe din atitudinile destructive, sensul general al revoltei sale și chiar și metodele sale de provocare; dar toate acestea capătă o fizionomie diferită. Această *pars destruens* capătă un relief nou pentru că este flancată de o parte constructivă. Într-adevăr, dacă anarhismul pur al dadaismului se baza numai pe înclinația derizorie a polemicii sale, ajungând cel mult la concepția libertății drept refuz

[1] Simona Popescu, *Clava. Critificțiune cu Gellu Naum*, Pitești, Paralela 45, 2004, p. 11.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

nemijlocit şi vital al oricărei convenţii morale şi sociale, suprarealismul se înfăţişează cu propunerea unei soluţii care să-i garanteze omului o libertate realizabilă pozitiv. Refuzului total, spontan, primitiv, al mişcării dada, suprarealismul îi substituie căutarea experimentală, ştiinţifică, sprijinindu-se pe filozofie şi pe psihologie. Cu alte cuvinte, opune anarhismului pur un sistem de cunoaştere".[2]

Pentru suprarealişti, problema libertăţii devine una fundamentală, ea prezentând două feţe, cea socială, comunitară şi cea individuală, spirituală, cele două fiind indisociabil legate între ele. Libertatea socială obţinută prin revoluţie garantează realizarea celeilalte libertăţi, libertatea spirituală a individului.

Între 1923 şi 1935, cercetările lui André Breton, ghidul spiritual al acestei mişcări, sunt orientate spre clarificarea acestor doi termeni. Alte două nume se vor evidenţia în evoluţia mişcării suprarealiste: Marx şi Freud. Marx, ca teoretician al libertăţii sociale şi Freud, ca teoretician al libertăţii individuale. Ne aflăm în faţa celor două "suflete" (termenul îi aparţine lui M. de Micheli) ale suprarealismului, primul – purtator al tulburărilor de sorginte romantică, iar cel de-al doilea - mustind de elan revoluţionar socialist. Aglutinate, cele două suflete vor putea depăşi tristul moment al separării iremediabile dintre acţiune şi vis. *„A transforma lumea,* a spus Marx*; a schimba viaţa,* a spus Rimbaud; aceste două cuvinte de ordine sunt pentru noi unul singur".[3]

Zbuciumul perioadei interbelice marcate de frământări pe toate planurile - economic, politic, ideologic, religios etc. - se manifestă şi în plan cultural, îndeobşte în literatura europenă. În ciuda păcii aparente, conflictele sunt în stare latentă. Atitudinile radicale nu lipsesc nici ele în contextul unei Europe care şi-a pierdut optimismul, secătuită după război. Dreapta, dar şi stânga - fascismul, nazismul, pe de o parte, dar şi comunismul, pe de altă parte - câştigă tot mai mult teren indicând existenţa unui impuls revoluţionar polarizat la capete, orientat înspre extreme. Puţini vor rămâne aceia care în această situaţie bulversantă să încearce să păstreze o linie moderată şi un spirit democratic lucid şi să evite derapajele într-o direcţie sau alta.

În acest context social-politic de „un enorm tragism" (Maxim Gorki), niciun intelectual responsabil nu e îndrituit să rămână neutru.*Primul manifest al suprarealismului* scris de Breton marchează momentul orientării mişcării suprarealiste înspre politică. Câţiva ani mai târziu, Aragon, Éluard, Péret şi Breton îşi vor exprima adeziunea faţă de Partidul comunist, iar revista *Révolution Surréaliste* se transformă în *Le surréalisme au service de la révolution.*

***

La începutul secolului XX, tânărul regat românesc, recent eliberat de sub tutela otomană, descoperă încet încet modernitatea şi democraţia. Bucureştiul, capitala « luminată », « oraşul luminilor », « micul Paris » devine un nucleu care atrage şi unde se vine de departe, pentru studii. Industria prosperă graţie petrolului din sudul Carpaţilor, dar populaţia rurală continuă să trăiască simplu, după tradiţii ancestrale adânc împământenite.

Primele fisuri în acest edificiu nu întârzie să apară, însă, începând cu anul 1933. Miliţia fascistă a Gărzii de Fier, singura forţă organizată dispunând de putere pentru a face ordine în stradă, se impune prin forţă. Fascismul nu întâlneşte opoziţie : partidele tradiţionale, ţărănist şi liberal, dezbinate şi compromise, sunt complet ineficiente. România refrenurilor folclorice, legănată în ritmurile tradiţiei, îşi pierde surâsul. Membrii, încă puţin numeroşi, ai partidului comunist clandestin, aliat Moscovei, sunt urmăriţi ; studenţii Universităţii din Bucureşti sunt

[2]Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere de Ilie Constantin, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p.159.
[3] A. Breton, *Position politique du surréalisme,* apud Mario de Micheli, p.162.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

arestați, evreii eșuează la examene. În 1938, pentru a păstra România sub teroare, regele Carol al II-lea instaurează dictatura, iar apoi, abdică. Doi ani mai târziu, un fost ministru al armatei, Mareșalul Antonescu, își impune guvernul tânărului Mihai I. Sovieticii anexează nordul țării și Antonescu se aliază cu Hitler pentru a recuceri Basarabia. Va urma Stalingrad, Armata roșie, abdicarea regelui Mihai, socialismul, Gheorghiu – Dej, Ceaușescu …

România seamănă cu o clădire în stil baroc, ale cărei ferestre și uși zidite fac ca aerul dinăuntrul edificiului să fie oprimant, aproape irespirabil. Pereții aud și văd : un nor gros de praf învăluie toate lucrurile, lumina lipsește, umbre amenințătoare te urmăresc peste tot.

Critica românească grupează sub « umbrela » avangardei, din 1910 până în 1930, numeroși autori și o abundență de texte apărute în publicații mici care, chiar dacă nu vor rezista trecerii timpului, vor înlesni apariția grupului suprarealist.

Din 1911 până în 1930, mai multe titluri brăzdează scena literară românească. *Fronda* (1911), o revistă mică ce apare la Iași, *Simbol* (1912), apărută la București unde se afirmă un anumit S. Samyro, viitorul Tristan Tzara, *Valuri* (1914), la Iași, unde își publică poemele Barbu Fundoianu care va deveni, în scurt timp, Benjamin Fondane. Dar prima revistă iconoclastă apare la Bucuresti, se intitulează *Contimporanul* și este condusă de Ion Vinea și Marcel Iancu, mai apoi, Marcel Janco, care publică în 1924 *Manifestul activist către tinerime* care începe astfel:

„Jos Arta/ căci s-a prostituat !/ Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă;/ Teatrul, o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve;/ Literatura, un clistir răsuflat;/ Dramaturgia, un borcan de fetuși fardați;/ Pictura, un scutec al naturii întins în saloanele de plasare;/ Muzica, un mijloc de locomoțiune în cer;/ Sculptura, știința pipăirilor dorsale;/ Arhitectura, o antrepriză de mausoleuri înzorzonate;/ Politica, îndeletnicirea cioclilor și a samsarilor;/ … Luna, o fereastră de bordel în care bat întreținuții/ banalul și poposesc flămânzii din furgoanele artei./ VREM/ Minunea cuvântului nou și plin în sine; expresia/ plastică, strictă și rapidă a aparatelor Morse. (…)”[4] etc. Printre soluții, Ion Vinea propune ca romanul să fie înlocuit de reportajul cotidian, ca teatrul să fie desprăfuit de clișeele burgheze, ca artele plastice să fie substituite de aparatul de fotografiat, manifestul culminând cu apelul „Să ne ucidem morții!”, acesta reprezentând o invitație la întreruperea oricărei punți de legătură cu trecutul anchilozant.

Din 1924 până în 1930, pe când mișcarea suprarealistă se afirma la Paris, în capitala românească un număr destul de mare de scriitori și artiști militează pentru crearea de noi forme de expresie. Lumea trebuie reinventată, se impune o ruptură definitivă cu tradiția, doar progresul contează…

Nu se caută să se parvină la un rezultat precis, dupa cum afirmă criticul Ion Pop în cartea sa *Avangarda în literatura română*, deoarece acești tineri au oroare de spiritul static, de imobilitate. Totul trebuie să fie *în mișcare* , tot ce contează este efervescența, singura garantă a progresului împotriva unei tradiții respinse cu furie.

În 1924, apare singurul număr al revistei *75 HP*, unde Ilarie Voronca și Victor Brauner, pictorul care va influența destinul artistic al lui Gellu Naum, inventează termeni noi precum *pictofon* sau *pictopoezie*: „Pictopoezia nu e pictură. Pictopoezia nu e poezie. Pictopoezia e pictopoezie”[5]. *Aviograma (În loc de manifest)* începe cu un îndemn adresat potențialilor lectori: „Cetitor, deparazitează-ți creierul” și continuă cu fraza axiomatică:„ … și când formula va

[4]Ion Vinea, *Manifestul activist către tinerime*, *Avangarda românească* (antologie), Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, pp. 12-13.
[5] Ilarie Voronca, Victor Brauner, *Pictopoezie*,apud *Avangarda românească,* p. 16.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

deveni ceea ce facem ne vom lepăda și de noi". Constatăm dorința acestor artiști de a fi martori la triumful poeziei ca formă artistică supremă, sursă de transformare a lumii și modalitate de cunoaștere, pentru a putea parveni la noi forme de lirism, la reconstituirea realității conform experiențelor vieții moderne marcată de pecetea tehnicii: „Hermetic somnul locomotivei peste balcoane equator pulsează anunț vast **TREBUIE** dinamic serviciu maritim artistul nu imită **artistul creiază linia cuvântul culoarea pe care n'o găsești în dicționar** vibrează diapazon secolul hipism ascensor dactilo-cinematograf **INVENTEZĂ INVENTEAZĂ".**[6]

În manifestul *Principii pentru timpul nou*, unindu-și vocea cu cea a comilitonilor săi, Vinea vorbește despre poezie ca fiind „o stare sufletească", iar „pentru a fi redată nu necesită nici obiect, nici anecdotă, nici logică, nici punere în scenă. Toate acestea erau vehicule cu care vechii poeți te ridicau în zona interzisă, alăturea de viață și totuși în plinul ei. Năzuim către poezie, dintr-o dată, fără ajutorul vechilor mijloace de transport – diligența am părăsit-o în drum. Poemul e rezultanta tuturor artelor: muzica, plastica, literatura – sunetul, materia, verbul – se rezolvă în poezie".[7]

În 1924, Ilarie Voronca, Ion Vinea, Marcel Iancu, Mihail Cosma și Stephan(e) Roll scriu în revista *Punct* , « revistă de artă constructivistă internațională» (16 numere, dintre care primul publicat sub formă de poster) care va apărea din noiembrie 1924 până în martie 1925, proclamând „sintetismul": „Arta nu se risipește fragmentar. Gândire, dans, plastică merg unite într-un elan viguros, deștelenind peisagii inedite (…) Cuvântul adevărat nu l-a rostit încă nimeni: cubism, futurism, constructivism s-au revărsat în același dârz cerc: SINTEZA"[8]. În același manifest, poetul afirmă însă că poezia și arta, în general, se adresează doar unei elite, făcând abstracție de crezul corifeilor suprarealismului francez[9] și că poetul mizează pe un șoc violent care să-l zguduie din temelii pe spectator, să-l scoată din toropeala și pasivitatea sa ancestrală: „Gustul, ochiul, urechea spectatorului trebuiesc neîncetat violate. Opera de artă trăiește numai prin ignorarea tuturor regulilor cunoscute. Tabloul, poezia, unice, vor domina personalitatea imbecil impersonală a spectatorului. Opera de artă, nu poate fi o ușă deschisă, prin care ghetele murdare ale publicului să tropăie insolent. Uimirea spectatorului va provoca timiditatea sau îndrăzneala lui: de aici, cumplitul efort cerebral va aduce pura, abstracta înțelegere de artă. Spectatorul deci trebuie siluit. Cu chipul acesta, arta e salvată de platitudinea necurmat amenințătoare. Fiecare cuvânt va izbucni dinamită, fiecare linie va tresări fecund".[10]

Din 1925 până în 1928, revista *Integral* îi va grupa pe Voronca, Fundoianu, Mattis Teutsch și Brauner. Revista dispune de două redacții, una la București și cealaltă la Paris reprezentând organul mișcării moderniste din România și din străinătate. După afirmațiile lui Voronca, integralismul se diferențiază în mod radical de suprarealism care nu ar aduce nimic nou prin raportare la celelalte curente care l-au precedat: „**Omul: invenție, pe sineși s-a inventat.** Vrând a populat vidul cu privelişti, anotimpuri, civilizații. De aceea, natura, nimic decât complementul sensibilității noastre. *N-am descoperit niciodată*. Numai profeții, artiștii-iștii-iștii descopereau *preexistența*. Maimuța impersonală **OM** se minuna. Pentru dânsul s-a creat *mitul*

[6] Ilarie Voronca, *Aviograma*, apud *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, p.14.
[7] Ion Vinea, *Principii pentru timpul nou*, apud *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, p.29.
[8] Ilarie Voronca, *Glasuri*, apud *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, pp.40-41.
[9] În poemul *Donner à voir*, vorbind despre democratizarea poeziei și despre solidaritatea poeților cu oamenii de rând, P. Eluard se exprimă în felul următor, :„A venit vremea când toți poeții au dreptul și datoria de a afirma că sunt adânc cufundați în viața celorlalți oameni, în viața comună ... Există un cuvânt pe care niciodată nu l-am auzit fără o mare emoție , o mare speranță, cea mai mare, aceea de a învinge puterile ruinei și ale morții ce apasă asupra oamenilor, acest cuvânt este fraternizare„ v. M. De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, p163.
[10] Ilarie Voronca, op.cit. , p.39

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

fabulă (…). **Trăim definitiv sub zodie citadină.***Inteligență-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză*. Baluri simultane … atmosfere concertează – miliarde saxofoane, nervi de telegraf din equator până la poli - fulgere; planeta de steaguri, uzini: un steamer gigant; dantul mașinelor peste slăvi de bitum (…). Destule rătăciri printre intelectualisme ! *Comici intelectuali, destul !***ȘTIȚI:***Din cunoaștere și dezesperare reținută a născut stilul marilor epoci; aceleași cauze nasc stilul celei de acum* (…). **INTEGRAL** oferă *certitudine* (…).**INTEGRAL** *predică esența expresiei primare*.[11]

Din aprilie 1928 până în decembrie 1932, considerată „principala revistă suprarealistă românească ", revista *Unu* propune cele mai bune texte ale avangardei. Nu voi cita decât câteva nume care se vor remarca pe firmamentul acestei reviste : Breton, Marinetti, Éluard, Aragon, Desnos și alții. Revista va pune reflectorul, pentru prima oară în România, pe problema visului și a automatismului. Victor Brauner ilustrează paginile revistei alături de B. Herold. Prezența consistentă și constantă a artiștilor plastici în revistele de avangardă se datorează faptului că aceştia au simțit foarte acut caracterul vetust al artei şi vieţii din România şi necesitatea aplicării unor schimbări, care nu se limitau la cele de natură estetică, ci priveau viaţa în ansamblul său. De asemenea, avangardiştii au înţeles necesitatea deschiderii artei din România spre lume şi a înscrierii sale într-un circuit internaţional de valori, fapt care, în timp, şi-a dovedit temeinicia. De asemenea, se publică manifestul lui Saşa Pană în care acesta strigă: „«cetitor, deparazitează-ți creierul»/ strigăt în timpan/avion/t.f.f.-radio/televiziune/76 h.p./marinetti/breton/vinea/tzara/ ribemont-dessaignes/arghezi/ brâncuși/ theo von doesburg/ ùraaa/ ùraaaaa/ ùraaaaaaa".[12] Numerele revistei vor aduce în prim plan figura lui Urmuz pe care suprarealiștii români îl reclamă ca predecesor, păstrând direcția suprarealiștilor francezi.[13] De altfel, revista *unu* îi va consacra și un număr special cu documente și evocări de Saşa Pană, Stephane Roll și Geo Bogza. Paginile emoționante ale lui Geo Bogza din „Urmuz premergătorul" evidențiază influența acestui bizar personaj[14]asupra lui și a comilitonilor săi: „Scrisul acestui nu mai puțin blestemat Urmuz, oricât ar părea de paradoxal și de trăsnit, e totuși impregnat cu filonul substanțial al unei eterne probleme și eroii lui vor rămâne multă vreme în literatură așa cum numai caraghiosul Don Quijote al lui Cervantes a știut să rămână. (...) Trăind printre oameni de care îl despărțeau prăpăstii de sensibilități, s-a amuzat – exasperat și tragic – să înșurubeze unuia un capac la spate, altuia un grătar de fript pește în barbă – operații care, dacă la suprafață par facile, adâncite se dezvăluiesc a fi fructul unei inteligențe ascuțite, al unui spirit de observație deasupra obișnuitului, al unei largi înțelegeri a oamenilor și al unei laborioase munci de frământare și de aerisire a stilului, a logicei și a vocabularului – iar când toate acestea au fost terminate, și-a umplut țeasta propriului cap cu gloanțe de plumb. Tragedia lui e poate tragedia fiecăruia, dintre noi. Astfel, paralel cu scurgerea timpului, Urmuz capătă tot mai mult o semnificație de zodie sub a cărui lumină halucinantă ne-am regăsit cu spaimă mai de mult, la 18 ani, când numele lui a fost imprimat pe frontonul unei reviste ca o solidară strângere de mană trimisă dincolo, în moarte, ca

[11]*Manifestul revistei Integral* apud *Avangarda românească*, pp.47-48.
[12] Saşa Pană, *Manifest* apud *Avangarda românească*, p.155.
[13]Cazul Jacques Vaché constituise pentru suprarealiștii francezi o sursă de inspirație. De altfel, Breton afirmă în 1924 à propos de acest personaj mitizat a cărui sinucidere a făcut să curgă multă cerneală în acea periodă: „En littérature, je me suis successivement épris de Rimbaud, de Jarry, d'Apollinaire, de Nouveau, de Lautréamont, mais c'est à Jacques Vaché que je dois le plus" sau, adresându-se surorii acestuia, „votre frère est au monde l'homme que j'ai le plus aimé et qui, sans doute, a exercé la plus grande et la plus définitive influence sur moi" v. Bertrand Lacarelle, *Jacques Vaché*, Grasset, 2005
[14] Demetru Dem Demetrescu Buzău, grefier la tribunal, cunoscut sub pseudonimul său literar de Urmuz, decide la patruzeci de ani, pe 23 noiembrie 1923, să se sinucidă în chiar mijlocul unei grădini publice din București. Unica și scurta sa opera a fost editată integral după moartea sa. În paginile acestui emblematic personaj al literaturii române, absurdul se colorează cu tușe de umor și onirism.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

și cum în toamna aceasta când editura *unu* să se știe pentru imbecili și pentru posteritate, înseamnă Sașa Pană, adică inima și buzunarul lui, pe care o serie nenumărată de abstinențe de la tot ce e plăcere imediată și vulgară, îl păstrează cât mai intact pentru a fi apoi risipit fără nici o ezitare pentru biruința unui crez în care se încăpățânează să stăruie fără vreo oboseală oarecare, clipă cu clipă, așa cum poate numai ideea de diavol a stăruit să fie veșnic alături de cea de dumnezeu – îi strânge într-un volum scrisul lui de nedumeriri și de incizii dureroase".[15] Două numere ale revistei *unu* îi vor fi dedicate, iar editura *unu* îi va publica opera în întregime. Revista *Unu* este revista protestului împotriva normelor artistice și sociale. Din păcate, remarcă Ovidiu Morar, „s-ar putea vorbi despre o manieră de scriitură comună celor de la «unu» (cu excepția lui Geo Bogza și a lui B. Fundoianu, acesta din urmă nefiind de altfel o prezență permanentă în paginile revistei) care la ultimii colaboratori se va transforma într-un veritabil *manierism unist,* ajungându-se chiar la pastișe submediocre".[16]

În 1928, în cele cinci numere ale revistei *Urmuz*, este lansată poezia "penetrantistă". Condusă de Geo Bogza, revista colaborează cu autori precum Voronca sau Tzara, publică versurile lui Eluard și este ilustrată de picturi care aparțin pictorului Victor Brauner. Dând în clocot și plin de furie, Bogza se exprimă cu exasperare despre rostul artei prin mijloace violente menite să șocheze publicul cititor. Arta devine astfel dreptul suprem al artistului de a-și bate joc de orice*:* „Pentru a spinteca aparentul ridicol al învelișului, se cere ca vârfurile de gând să nu fie tocite în calcule mercantile./ Un vultur poate fi oricând împușcat și făcut bucăți. Nu va putea fi însă niciodată prins într-o cușcă de șoareci. /Odată pornit, spre a nu deraia în burlesc, se cere tact. Dar prea mult tact te va sili la suprimarea oricărei ieșiri, expunându-te la constipație sufletească./ La unii zâmbetele de ironie intră în scenă la un moment nepotrivit. Dacă crisparea realității nu le oprește brusc, se sparg împreună cu personagiul în hodorogeala oalelor de humă./ Dacă nu te ferești falș, de mocirlă, ci o străbați eroic înfundându-te profund, poți da dincolo de un strat cu apă limpede./ Toate blazoanele existente au fost terfelite. Pentru a ajunge la o noblețe nouă și interfelibilă, se cere ca în prealabil să-ți vaccinezi sufletul cu noroi./ Dacă uneori port în piept o inimă, în schimb totdeauna am în buzunar o cutie cu prezervative./ Nu voi tipări o carte decât atunci când voi fi sigur că din filele ei am să mă pot desprinde întreg, spre a sări la cititor să-l strâng de gât./ Fraza să-mi fie un impetuos organ viril care să dezvirgineze sufletele îmbâcsite și să lase în ele sămânța cerurilor noi./ Adeseori arta este dreptul suprem al artistului de a-și bate joc de orice".[17]

Din decembrie 1930 până în iulie 1931, *Alge*, „ revistă de artă modernă ", ilustrată de Jules Perahim, profesează nihilismul și protestează împotriva oricărui soi de prejudecată morală. Paul Păun, viitor membru al mișcării suprarealiste, exaltă sexualitatea avându-l ca model pe Geo Bogza cu al său *Jurnal de sex* (1929) și *Poemul invectivă* (1933). În aceeași linie, Gherasim Luca publică *Un roman de dragoste*.

Ovidiu Morar vorbește în cartea sa *Avangardismul românesc* despre o noutate, căutarea automatismului la copii, delirurile juvenile ale unui copil de șase ani[18] care devine colaborator temporar al revistei „sugerându-se astfel, probabil nostalgia miticei vârste de aur a poeziei. Obsesia limbajului poetic originar, pur, prezentă la toate avangardele, se poate constata și în prezența constantă în paginile revistei (…) a producțiilor pseudo-literare a unui copil de șase ani,

[15] Geo Bogza, *Urmuz premergătorul* apud *Avangarda românească*, pp. 178-179.
[16] Ovidiu Morar, *Avangardismulromânesc*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005, pp. 166-167.
[17]Geo Bogza, *Piatra cubică* apud *Avangarda românească*, pp. 795-796
[18] Este vorba despre Fredy Goldștein, copilul care l-a inspirat pe Sașa Pană.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Fredy Goldștein considerat a avea calități vizionare. (…) În mod similar, în al șaselea număr vor fi publicate desenele bizare ale unui alt copil, Mielu Mizis (…)".[19]

În ciuda numărului mare de scrieri dinamitarde cu caracter pamfletar, în România, suprarealismul nu e foarte bine primit de critica literară a vremii, iar electroșocurile nu reprezintă neapărat garanția impactului acestora asupra societății românești a momentului respectiv. Apelurile inombrabile la distrugere, provocările continue demonstrează starea de revoltă exasperată a avangardiștilor români, dar confuzia în termeni și tumultul de provocări care se încurcă trădează intransigența și, uneori, opacitatea lor. Este o luptă sisifică care nu trece neremarcată dincolo de Carpați, creând simpatii printre corifeii suprarealismului francez. Mai numeroși sunt simpatizanții în Franța decât în România.

Parisul, Franța reprezintă un mit pentru acest grup de tineri artiști care găsesc Bucureștiul prea strâmt, prea provincial pentru ei. Ei întrețin un contact susținut cu viața culturală pariziană daca ne gândim la numărul mare al celor care călătoresc în Franța sau al celor care chiar emigrează acolo definitiv. Aerul Bucureștiului devine irespirabil din 1930 încolo și Victor Brauner, printre mulți alții, pleacă la Paris. Când se reîntoarce la București, în 1935, el devine catalizatorul mișcării suprarealiste, exprimate prin primele texte ale prietenului său, Gellu Naum, *spiritus rector* al celui de-al doilea val.

Intrarea pe scena literară a grupului suprarealist se face, cu adevărat, cu ocazia marii expoziții din ianuarie 1945, la galeria Crețulescu, una dintre cele mai cunoscute din București. Mai târziu, în 1945, Gellu Naum va deveni liderul mișcării, « guru »-ul suprarealismului românesc.

Critica mizeriei (1945) este primul manifest al suprarealiștilor bucureșteni, reuniți în jurul lui Gellu Naum, protest furibund împotriva avangardei și respingere a precursorilor, un fel de *tabula rasa* pentru a pregăti terenul pentru noua cunoaștere. Lăsând deoparte toate meschinăriile personale și conflictele ideologice din interiorul grupului - el împărțindu-se în două « clanuri » sau « partide potrivnice » - pe de o parte, Naum, Păun și Teodorescu, iar pe de alta, Luca și Trost, toți par a fi convinși de necesitatea unei mari schimbări în plan moral și existențial tradusă, mai apoi, în plan estetic. Manifestul, redactat de Gellu Naum în colaborare cu Paul Păun și Virgil Teodorescu, pecetluiește propunerile grupului: „Oricare ar fi evoluția individuală a suprarealiștilor, un lucru apare clar pentru cel care, lăsând la o parte certurile, scandalurile, rupturile inerente oricărui grup viu, va privi *suprarealismul* în evoluția lui istorică: PERMANENTUL EFORT PENTRU ELIBERAREA EXPRESIEI UMANE SUB TOATE FORMELE EI, eliberare care nu poate fi concepută în afara eliberării totale a omului".[20] Cei trei semnatari nu ezită să semnaleze maniera eronată și, mai ales, răuvoitoare de întâmpinare a suprarealismului de către critica literară a momentului, evocând mai multe poziții, printre care cea a lui Adrian Marino, Tudor Vianu, Sașa Pană catalogați drept „hiene culturale", precum și practicile confuzioniste la care s-au dedat predecesorii lor avangardiști: „Dacă în ceea ce privește expresia, omul se găsește tot atât de oprimat ca în absolut toate manifestările lui, vina este într-o egală măsură a poeților care au oferit un material în permanență confuz și anost, cât și a aparatului de oprimare organizat (poliție, critică oficială), care a utilizat într-un anumit sens acest material. Critica oficială din România și-a făcut cu prisosință datoria. Și-a făcut-o atât de bine, încât cei mai slabi dintre poeți, cei pentru care necesitatea poetică nu se confunda cu necesitate de a schimba o lumea au părăsit, terorizați, incomodul drum pe care se angajaseră. În afara complotului tăcerii sau al ironiei sistematizate, întrerupt doar de denunțuri pentru atentat la

[19] Ovidiu Morar, *Avangardismul românesc*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005, p. 173.
[20] Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, *Critica Mizeriei* apud Avangarda românească, p.291.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

morala, la poezia, la religia lor, poliția literară a cerut cu o uimitoare stăruință, cu o stranie perseverență, interdicția de a scrie, închisoarea sau ospiciul pentru care orice artist ale cărui tendințe amenințau putredele ei poziții. În ceea ce privește suprarealismul, el e de multă vreme obiectul unei bucătării critice în același timp abuzivă și superficială".[21]După cum se vede, textul costituie un pamflet violent împotriva criticilor vremii. Tudor Vianu este „perfecționatul instrument de cretinizare universitară, încercând să reducă violența lucidă a lui Lautréamont din POESIS la un *interesant* procedeu estetic pe măsura calmă a propriei d-sale capacități intelectuale"; *Istoria literaturii române* a lui George Călinescu este numită în mod ironic „revoluționară", în aceasta fiind incluși „câțiva poeți șovini și mizeri pe care îi unește între ei cea mai reacționară credință politică și câteva vechi inovații formale de tip Paul Claudel"; nici Perpessicius nu scapă de tirul invectivelor, acesta greșind printr-o comparație nefericită a poemelor suprarealiștilor cu „rugăciunile isterice ale lui I. Caraion". Dar cei mai monstruoși, cei mai siniștri, nu sunt cei mai sus pomeniți, ci aceia care „s-au căznit să creeze confuzia cea mai cruntă, să întrețină echivocurile cele mai inadmisibile, trădând de dragul unui meschin confort personal, câștigurile pe care poeții libertății le-au plătit uneori cu viața".[22] Printre cei citați se află unistul Saşa Pană a cărui „formidabilă lipsă voită de informație, falsurile, felul echivoc de a prezenta lucrurile (…), ne umplu de dezgust într-o măsură enormă, ne fac să respingem cu infinită scârbă tot ce îi aparține"[23] sau criticul A. Marino „ a cărui rea-voință nu este egalată decât de ignorarea complectă a «paginilor teoretice» de care vorbește cu atâta competență" etc.[24]

Aproape simultan, celălalt clan format din Dolfi Trost și Gherasim Luca, mai înclinați înspre teorie, în mesajul lor adresat mișcării suprarealiste internaționale, expun, fără a le detalia, câteva dintre procedeele suprarealiste folosite și botezate : supraautomatism, talisman-simulacru, grafomanie entopică, vaporizare, obiectanaliză, ecografie, stereotipie, pantografie sau cubomanie. « Împingând automatismul până la limitele cele mai concrete și mai absurde (*supraautomatismul, talismanul-simulacru*), obiectivând fără întrerupere hazardul și obligându-l să renunțe la caracterul său de raritate ce provine din descoperirea obiectului găsit (*obiectul oferit în mod obiectiv, grafomania entoptică*), îndepărtăm ideea insuportabilă de a nu-l putea capta întotdeauna. Punând în relație continuă automatismul și hazardul (*grafomania entoptică, vaporizarea*), agravând sfâșietoarea antinomie dintre subiect și obiect și accelerând, cu ajutorul simulacrului, al artificiului, al viziunii active și al disperării teoretice, soluția ei revoluționară dialectică, prin punerea subiectului într-o poziție receptivă de calitate onirică (*mișcările hipnagogice*, tablouri pictate cu ochii închiși), sau de calitate mediumnică (*obiectanaliza,* interpretare a câtorva obiecte într-o stare de ușor somnambulism provocată de ele), am smuls ținuturi lumii obiective.
Utilizând procedee patologice (*ecografia, stereotipia*) și punând la îndemâna funcționării reale a gândirii niște aparate mecanice, precum pantograful și mașina de tăiat hârtie (*pantografia, cubomania*), încercăm să înfrângem răceala cauzalității universale.
Fără să avem mijloacele necesare pentru a o putea prezenta în toată amploarea ei teoretică, ne afirmăm de pe acum dorința de a regăsi corespondențele științifice (cosmologice) ale atitudinii noastre și ne dăm seama că poziția suprarealistă e de acord cu multe dintre descoperirile aparent

[21] Idem, pp. 291-292.
[22] Semnatarii manifestului adaugă aici un fragment dintr-o conferință pronunțată la Praga, în 1935 , de către A. Breton în care acesta vorbește despre pericolul care amenință suprarealismul din cauza prea rapidei sale difuzări în toată lumea și a confuziei propagate în ceea ce privește termenul „suprarealism", mult prea cunoscut în detrimentul ideii, și invită la trasarea unei linii clare de demarcație între producțiile cu adevărat suprarealiste și cele care doar caută să pară suprarealiste în scopuri pur publicitare.
[23]Op.cit. p.297.
[24]Ibidem, p. 292.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

îndepărtate de ea. Suntem, în mod subiectiv-obiectiv, de acord cu descoperirile care exercită asupra noastră o fascinantă atracție, precum geometria neeuclidiană, a patra dimensiune, mișcarile browniene, cuantele și spațiul-timp, tot așa cum suntem parțial de acord cu biologia nonpasteuriană, reprezentată de poziția heraclitiană a homeopatiei.Sperăm să vedem că se apropie, într-un mod concret-activ, aceste cercetări științifice cu siguranță prea particulare pentru a fi întru totul juste, și încercăm să găsim mijloacele delirante necesare unei asemenea apropieri, în materialismul fulgerator și malefic al magiei negre »[25]. *Dialectica dialecticii* critică folosirea abuzivă a procedeelor suprarealiste (scrisul automat, colajul sau delirul de interpretare) care fac, de altfel, obiectul admirației lor nemărginite, dar care, transmise inerțial, utilizate șablonizat, mimetic, ar putea duce la un soi de manierism nedorit: „Există *descoperiri* suprarealiste, dar nu există maniere suprarealiste, aplicabile ca atare, și care n-ar face decât să înlocuiască vechile și odioasele metode ale poeților, pictorilor sau scriitorilor".[26] Cei doi autori subliniază că „starea aceasta continuu revoluționară nu poate fi menținută și dezvoltată decât printr-o poziție dialectică de permanentă de *negație* și *negare a negației*, poziție care poate căpăta mereu cea mai mare extindere imaginabilă, împotriva a tot și a tuturora".[27] Nu putem să nu remarcăm că discursul celor doi teoreticieni nu se îndepărtează prea mult de cel al confraților avangardiști, dar de interes capital este faptul că proclamă iubirea ca metodă de cunoaștere și acțiune: „Hazardul obiectiv ne îndrumă să vedem în iubire, metoda generală revoluționară proprie suprarealismului. După atâtea încercări sterpe de a găsi o metodă concretă revoluționară care să nu fie pătată de nicio rămășiță idealistă, am ajuns să considerăm magnetismul erotic drept sprijinul nostru revoluționar cel mai valoros (…) Acceptăm, însă depășim, cel puțin teoretic, toate stările cunocute ale iubirii: libertinajul, iubirea unică, iubirea complexuală, psihopatologia iubirii. Încercând să captăm iubirea sub toate înfățișările ei cele mai violente și mai decisive, cele mai atrăgătoare și mai imposibile, nu ne mai mulțumim să vedem în ea marele perturbator, care reușește uneori să sfărâme, ici și colo, împărțirea societății în clase. Puterea distrugătoare a iubirii față de orice ordine stabilită cuprinde și depășește nevoile revoluționare ale epocii noastre".[28] Iar noua cale de a transforma lumea este una non-oedipiană: „Eliberați de spaima de moarte datorată nașterii, eliberați de limitările complexuale cauzate de atitudinea noastră oedipiană inconștientă, încercăm în sfârșit să găsim căile eliberării noastre și ale depășirii «veșnicei reîntoarceri» pe care o implică atitudinile noastre erotice, în înfățișărilelor biologice și psihice".[29] În ceea ce privește paginile care urmează, ele ar fi trebui să-i fi încântat pe staliniștii care tocmai se pregăteau să preia puterea la București: „Necesitățile revoluției cer extinderea atitudinii non-oedipiene pe un plan general (…) privind poziția infrapsihică a revoluționarilor în lupta lor imediată (…) Atâta vreme cât proletariatul va păstra în el complexele fundamentale inițiale pe care noi le combatem, lupta și chiar victoria lor vor fi iluzorii, fiindcă dușmanul de clasă va rămâne ascuns fără știrea lui, în sângele său. Limitările oedipiene fixează proletariatul într-o poziție de negare simetrică a burgheziei, care reușește în felul acesta să-i întipărească în minte, într-un mod cu atât mai periculos cu cât e necunoscut, odioasele sale atitudini fundamentale".[30].

Crearea unei colecții de texte în limba franceză, *Infra-negrul*, cu a cărei publicare în limba franceză Gellu Naum nu este de acord, este prilejul cu care Paul Păun, Virgil Teodorescu

[25]Gherasim Luca, Trost, *Dialectica dialecticii*, ibidem, p. 289.
[26]Ibidem, p. 278.
[27]Ibidem, p.280.
[28]Ibidem, p. 282.
[29]Ibidem, p. 285.
[30]Ibidem, p. 286.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

și Trost își vor preciza poziția. Textul este un lung „cadavre exquis" și se încheie cu „O ÎNTREBARE" adresată suprarealiștilor din întreaga lume: „Poezia, iubirea, revoluția sunt totuna. O singură femeie cu buzele albite de sânge străbate culoarele plutitoare ale devenirii; liniile ei se pierd, ea nu poate fi atinsă ca obiect exterior, fiindcă poetul, îndrăgostitul, revoluționarul devin ea însăși. Dar anti-poetul, dușmanul iubirii, anti-revoluționarul îi cunosc mii de portrete mutilante, asupra cărora, într-o armonie contrariantă, își exercită în chip uimitor vraja lor regresivă. Literatură, filosofie, politică, religie – aceste limite – iată la ce se închină ei; sinistra și crispanta relație dintre oameni, opacitatea lor desăvârșită față de regnurile universale, asta obțin cu un succes inapreciabil. În ceea ce ne privește, este vorba de o contra-vrajă în toate sensurile cuvântului și mai ales în acela care îi este propriu. E cu putință? Este vorba de a cuceri mijloacele de a face dragoste cu lumea și – fără a recurge la metode gata făcute, cuști cu două fețe dintre care una, cel puțin, poate fi îmblânzită – de a face să fie permanent și colectiv ceea ce până acum nu era decât miracol în transmutarea amanților și în câteva operații poetice și anonime. Care ar fi putut fi, la ora actuală, aceste mijloace cu tăișul inalterabil? Există oare? Aceia care le presimt, fie și numai în pasărea ce le atinge în treacăt părul, sunt chemați acum să dea un răspuns."[31]

Din păcate, preluând prin contaminare „modelul" francez, diferențele de opinie pe linie teoretică, precum și disputele pe teme politice vor conduce, finalmente, la dizolvarea grupului.

Imaginea diafană, dar și întunecată, a femeii suprarealiste va fi cea care îi va reuni pentru ultima dată pe cinci membri ai grupului suprarealist de la București. *Elogiul Malombrei*, apărut în 25 mai 1947, reprezintă ultimul strigăt al unei poezii sufocate în fașă de cenzura comunistă, un testament spiritual al grupului. Imaginea spiritului femeie în care suprarealiștii de la București nu au încetat să creadă nicio clipă răzbate pe deasupra zidului care se înalță implacabil: „Malombra sau iubirea și nimic altceva. Convulsia frumuseții, șubrezenia amintirii, culoarea regretului, grația vieții, mediumnitatea gestului, raritatea iubirii, nebunia simțurilor, frumusețea nebuniei, tristețea lacurilor, influența lunară, viața de după moarte, noblețea desfrâului, arsura privirii, amintirea nebuniei, viitorul trecutului, somnambulismul gândirii, moartea peisajului, acțiunea la distanță, somnul atins în treacăt, visul trăit, orgoliul sacrilegiului, desfrâul isteriei, refuzul de a trăi, exhibiția trăirii, frumusețea isteriei, frumusețea frumuseții: în Malombra".[32]

Acest apel este unul dintre ultimele care vor putea fi lansate din București, capitala în care, după spusele lui Breton, se mutase centrul lumii. O vreme, ecourile se vor face tot mai rare… Ca să reînvie mai apoi. Cu forțe înzecite. Căci, s-au spus multe despre suprarealism. Bune și rele. Dar, dincolo de spiritul de revoltă, dincolo de caracterul pamfletar al scrierilor, dincolo de negarea tuturor formelor de expresie tradiționale, cei care vor urma păstrează vii de la ei entuziasmul și forța cu care au încercat să dărâme barierele credințelor limitative, curajul și exasperarea cu care s-au angajat într-o bătălie - pe care au și câștigat-o – conștienți fiind, de la bun început, că riscă să iasă învinși din războiul pe care ei înșiși l-au provocat.

BIBLIOGRAPHY

[31]Gherasim Luca, Paul Păun, Trost, *Infra-negrul.Preliminarii la o intervenție supra-taumaturgică în cucerirea dezirabilului*, ibidem, pp. 365-366.
[32] Ibidem, pp. 407-408.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Manifeste și alte texte cu caracter programatic

Literatura română

1. Bogza, Geo, *Urmuz premergătorul*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
2. Luca, Gherasim, Trost D., *Dialectica dialecticii*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
3. Luca, Gherasim, Naum, Gellu, Păun, Paul, Teodorescu, Virgil, Trost, *Elogiu Malombrei*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
4. Luca, Gherasim, Păun, Paul, Trost, *Infra-noir*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
5. Manifestul revistei *Integral*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
6. Naum, Gellu, Păun, Paul, Teodorescu, Virgil, *Critica Mizeriei*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
7. Naum, Gellu, *Inventatorii banderolei*, Luca, Gherasim, Păun, Paul, Trost, *Infra-noir*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
8. Pană, Sașa, *Manifest*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
9. Păun, Paul, *Spiritele animale*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
10. Trost, Dolfi, *Același din același*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
11. Trost, Dolfi, *Profilul navigabil*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
12. Vinea, Ion, *Manifest activist către tinerime*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
13. Vinea, Ion, *Principii pentru timpul nou*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
14. Voronca, Ilarie, Brauner, Victor, *Pictopoezie*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
15. Voronca, Ilarie, *Aviograma*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
16. Voronca, Ilarie, *Glasuri*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015

Literatura franceză

1. Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Editions Gallimard Paris, 1985

2. Breton, André, *Position politique du surréalisme*, Editions du Sagittaire, Paris,1935

Bibliografie critică despre suprarealism în literatura franceză și limba română

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

1. Alquié, Ferdinand, *Ecrits sur le surréalisme*, Gallimard,1967
2. Audoin, Philippe, *Les surréalistes*, Éditions du seuil, Paris, 1973
3. Bartoli, Véronique, Anglard, *Le surréalisme*, Nathan, Paris, 1989
4. Béhar, Henri / Carassou Michel, *Le surréalisme*, Librairie Générale française, Paris 1992
5. Brechon, Robert, *Le surréalisme*, Librairie Armand Colin, Paris, 1971
6. Cernat, Paul, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Editura Cartea Românească, București, 2007
7. De Micheli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Meridiane, București, 1968
8. Durozoi, Gérard, Lecherbonnier, Bernard, *Le surréalisme. Théories, thèmes, techniques*, Librairies Larousse, 1972
9. Mincu, Marin, *Avangarda literară românească*, antologie, studiu introductiv şi note bibliografice de Marin Mincu, Minerva, Bucureşti, 1983
10. Morar, Ovidiu, *Avangardismul românesc*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005
11. Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Atlas București, 2000
12. Pop, *Ion Avangardismul poetic românesc*: Eseuri, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969
13. Pop, Ion, *Introducere în avangarda literară românească*, Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2007
14. Waldberg, Patrick, *Le surréalisme*, Paris, Éditions de la différence, 1999

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE DIARY OF THE ASSUMED FREEDOM AND SELF-KNOWLEDGE: S.(AVING) THE E.(ASTERN) I.(NTELLECTUAL)

Ancuţa Gurban-Dinu

PhD, "George Topârceanu" Middle School, Bucharest

Abstract: In this article we aim to analyse and to decipher the presence of one of the most outstanding Romanian intellectuals, Eugen Simion, in the French cultural space during 1970-1973. His diary presents the configuration of Paris, the author's connections to the cultural life on one hand, on the other both the intellectual and the perfection accomplishement, readings, communication with the Romanian culture's people through mails, moods, people's portraits, personal life events, moral and intellectual reflections.

Keywords: diary, liberty, self-knowledge, loneliness, culture

Moto: „Am timp de toate, de trăit ca şi de mărturisit"[1].

Aflat în 2013 la cea de-a VI-a ediţie (ediţiile I, a II-a şi a III-a au apărut la Editura Cartea Românească în 1977, 1979 şi, respectiv, 1986, ediţia a IV-a a fost publicată la Editura Mercutio, în 1999, iar ediţia a V-a, la Editura Corint, în 2006), jurnalul lui Eugen Simion, *Timpul trăirii. Timpul mărturisirii: jurnal parizian*[2], este tipărit, în variantă definitivă, la Univers Enciclopedic Gold. Cartea redă experienţa culturală şi intelectuală, trăită în capitala Franţei, între noiembrie 1970 şi 1973, sfârşitul verii, care îi facilitează accesul la noua critică, îl ajută să-şi conştientizeze poziţia de intelectual român, să se elibereze de prejudecăţile impuse de acest statut şi, totodată, să se autocondamne la libertate: „[…] Franţa a sosit la timp pentru mine… O experienţă capitală. Aveam 37 de ani când am ajuns la Paris. Aici am descoperit *noua critică* şi tot aici am înţeles condiţia mea de intelectual român. Parisul m-a spălat de prejudecăţi şi mi-a dat un veritabil gust european. Atunci m-am vindecat, îmi vine să cred, de complexele intelectualului român. Nu le mai numesc. M-am întors după trei ani cu un număr mare de cărţi de critică şi teorie literară, cu un jurnal intim (publicat, parţial, în 1977) şi cu o mare linişte în spiritul meu. Dacă pot face ceva, să fac aici, în cultura română, mi-am zis. Restul nu mai ţine de mine. Nu regret decizia mea. Nu spun că tot ce am trăit şi am văzut în Franţa mi-a plăcut. Dar a fost o mare şansă pentru mine

[1] Eugen Simion, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii: jurnal parizian*, ediţie de Mihaela Constantinescu, prefaţă şi repere critice de Antonio Patraş, Bucureşti, Univers Enciclopedic Gold, 2013, p. 345.

[2] Titlul este inspirat dintr-o frază camusiană: « Il y a un temps pour vivre et un temps pour témoigner de vivre » (Albert Camus, *Noces à Tipasa*).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

contactul cu o lume în care, cum se zice cu o vorbă nu totdeauna adevărată, omul este condamnat să fie liber"[3].

Această libertate se poate câştiga numai prin cultură, dat fiind faptul că ea reprezintă atât o şansă de salvare, cât şi o modalitate prin care se pot afirma valorile intelectuale: „Cultura continuă să rămână o şansă a omului, un spaţiu al libertăţii lui şi, dacă reţinem ceva din istorie, este faptul că sabia spiritualului învinge în cele din urmă"[4].

Eugen Simion este de părere că evenimentele pe care le relatează în paginile jurnalului său nu respectă decât într-o mică măsură legile genului diaristic (calendaritatea – „legea Blanchot", artificiul sincerităţii – „legea Barthes"), deoarece *timpul trăirii* (istoric) şi *timpul mărturisirii* (scriiturii) coincid, se influenţează şi chiar se confundă: „Jurnalul meu nu respectă, repet, calendarul, sunt zile, săptămâni, chiar luni în care nu notez nimic, uit pur şi simplu că există. Apoi îl descopăr şi am un sentiment de culpabilitate. Mă apuc atunci să sintetizez evenimentele, amestec momentele, planurile, timpurile. Nu sunt un spirit ordonat, şi jurnalul meu suferă enorm. Poate că aşa trebuie să fie, mă consolez şi eu. Acest fragmentarism face parte din regula jocului. Ce-i jurnalul intim dacă nu locul în care ne permitem să greşim?"[5].

El consideră că jurnalul intim arată valoarea conştiinţei unei personalităţi, puterea de a se gândi şi a se vedea pe sine, în adâncul interiorităţii şi al neliniştilor. Curajul de a ţine şi de a publica un jurnal ţine de civilizaţia culturii. Aşadar, jurnalul nu poate spune absolut tot despre fiinţa diaristului şi nici adevărul, ci doar impresia de adevăr. Aceste lucruri îl transformă într-o „[...] ficţiune a nonficţiunii"[6].

Criticul literar român declară că ţine un jurnal, pe de-o parte, ca să suprindă ceva din „[...] vacarmul fiinţei [...]"[7] şi, pe de alta, ca să nu lase „[...] timpul să trăiască"[8]. Pentru el acest jurnal reprezintă „[...] un *exerciţiu de viaţă* [...]"[9], care îl ajută să-şi facă ordine în existenţă şi să-şi caute fiinţa.

Înainte de a începe decelarea jurnalului simionian, să reflectăm asupra autocaracterizării pe care autorul, care este şi personaj, şi narator, şi-o face: este un tânăr intelectual care vrea să cunoască şi să înţeleagă, este puţin timorat, pentru că se vede nevoit să se adapteze unui alt sistem, citeşte pe nerăsuflate, nu este mulţumit de el însuşi, are momente de revoltă şi de disperare, este un om optimist, se bucură când găseşte un bun interlocutor, este profund ataşat de tradiţiile româneşti, este patriot, se teme de moarte, cea mai mică suferinţă fizică îi provoacă angoase, este un spirit ambiţios, nu are complexe faţă de colegii lui de la Universitatea din Paris, nici de superioritate, nici de inferioritate, se risipeşte deseori în prea multe proiecte intelectuale, lucrează mult, dar în salturi, amână totul pentru ultimul moment[10].

Sosit la Paris, „*universul lecturii, muzeul* […] *imaginar* […]"[11], la vârsta de 37 de ani, Eugen Simion ocupă postul de lector la Universitatea de la Sorbona (Paris IV), unde ţine cursul de Limbă, cultură şi civilizaţie română studenţilor străini. Prin intruziunea în marea carte a Parisului, autorul realizează că, pentru a încerca să câştige mitul acestui oraş, trebuie să renunţe la toate ideile preconcepute: „Însă Parisul se dezvăluie încet, foaie cu foaie, ca o carte groasă pe

[3] *Ibidem*, p. 13.
[4] *Ibidem*, p. 9.
[5] *Ibidem*, p. 77.
[6] *Ibidem*, p. 167.
[7] *Ibidem*, p. 67.
[8] *Ibidem*, p. 87.
[9] *Ibidem*, p. 279.
[10] Vezi pp. 271-272.
[11] *Ibidem*, p. 35.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

care trebuie s-o parcurgi cu răbdare. [...]. Parisul este un mit pe care trebuie să-l meriţi. Un mit pe care trebuie să-l cucereşti. De aceea oraşul te sileşte să laşi deoparte toate prejudecăţile *învăţate* în afara zidurilor lui. Trebuie să pătrunzi în interiorul lor şi să te supui unui ritual din care nu lipsesc dezamăgirea şi furia. Iniţierea trece şi prin aceste deşerturi"[12].

Pătrunderea în acest univers presupune conectarea la pulsul cotidian al noii societăţi: deschiderea unui cont în bancă, prin depunerea fabuloasei sume de cinci franci, spre stupefacţia funcţionarei, găsirea unei locuințe, precum şi înscrierea fetiţei la şcoală.

Acestora li se adaugă alte activităţi curente şi evenimente personale care dau savoare şi prospeţime textului: schimbă mai multe locuințe (*Hôtel de Londres, Avenue d'Italie*, *Romainville*, Fundaţia Belgiană din *Cité Universitaire*, apartament în arondismentul al X-lea), merge la piaţă[13], face cumpărăturile, găteşte, frecventează restaurantele, bistrourile şi cafenelele (*Le Petit Cluny*, *L'Escholier*, *LeRonsard*, *Flore*, *Colisée*, *Atrium*), face o călătorie de trei săptămâni în Italia, joacă *pétanque*, care îl face să-şi câştige o oarecare reputaţie în cercul de pe *Rue de Paris*, asistă la cununia religioasă a lui Miron Kiropol, vizitează castelele de pe valea Loarei, *Vaux-le-Vicomte* din Maincy şi *Chantilly*, merge la cabaret, bea cidru, acceptă invitaţia profesorului Titus Bărbulescu de a înălţa zmeul lângă pădurea Vincennes, ascultă muzică[14] clasică şi religioasă, îl zăreşte pe Jean-Paul Sartre[15], însoţit de Simone de Beauvoir, pleacă în vacanţă în România, dar când se întoarce, vine singur, pentru că Mihaela nu a primit viza. Din păcate, şi după vacanţa de vară, petrecută în ţară, revine în Paris, tot fără fetiţă.

Încet-încet, cititorul începe să vadă cu proprii săi ochi configuraţia Franţei, mulţumită informaţiilor topografice pe care le oferă scriitorul, în urma plimbărilor pe care le face. Prin faţa noastră se succed concentric: orașe (Vincennes, Chantilly, Maincy, Les Lilas, Montreuil, Romainville, Cluny, Saint-Malo etc.), străzi (Rue Saint-Jacques, Rue Tolbiac, Rue de Paris, Rue de Carmes, Rue des Écoles etc.), bulevarde (Champs-Elysées, Avenue Saint-Germain, Avenue Saint-Michel, Avenue des Gobelins etc.), cartiere (Cartierul Latin, Montmartre, Montparnasse, Goutte d'Or etc.), piețe (Place des Invalides, Rue Mouffetard, Place Maubert, Place d'Italie etc.), centre şi campusuri universitare (Sorbona, Censier, Vincennes, Cité Universitaire etc.) şi obiective culturale (Teatrul Odéon, Panthéon, Grădina Luxembourg, Catedrala Notre-Dame, Tour Eiffel, Biserica Sacré-Cœur, Porte Saint-Denis etc.).

Contactul cu aceste locuri îl pune în legătură persoane din medii diferite cărora le întocmeşte schiţe caracterologice: proprietăreasa de pe Avenue d'Italie[16], portăreasa[17], măcelarul[18], vecinul, fost profesor de franceză[19], proprietarul Georges V.[20], madame Monique, soţia acestuia[21], un călugăr dominican de origine română[22], Marceline A., vânzătoare în

[12] *Ibidem*, p. 38.

[13] „Piaţa este un spectacol. Îmi place să mă plimb printre şirurile de legume frumos aşezate, o pânză uriaşă desenată de un Archimboldo cu o fantezie nebună". (*Ibidem*, p. 318).

[14] „Îmi place s-o ascult în singurătate şi să nu vorbesc despre ea. Este ca şi când aş vorbi despre îngeri". (*Ibidem*, p. 85).

[15] „Sunt emoţionat, [...], am o mare stimă pentru Sartre, îmi plac cărţile lui, îl consider un mare spirit". (*Ibidem*, p. 300).

[16] O prinţesă de origine română, „nemăritată la 35 de ani, [...] blondă şi solidă, apartamentul se zguduie când trece pe culoar cu paşii ei elefantini". (*Ibidem*, p. 41).

[17] „o doamnă încă tânără, autoritară, mefientă faţă de străini". (*Ibidem*, p. 42).

[18] Un domn care „nu-i orgolios, nu-i complexat. E convins că face ceva util, munca lui este onorabilă". (*Ibidem*).

[19] „[...] un om foarte cultivat şi, în profesiunea lui, e unul dintre acei mărunţi specialişti care trăiesc în preajma gramaticii. Un *doctor în conjuncţii* [...]". (*Ibidem*, p. 49).

[20] „[...] un veritabil *banliosard*, vorbeşte în argou, numai în argoul din regiunea pariziană [...]". (*Ibidem*, p. 51).

[21] „[...] franţuzoaică trup şi suflet, întreprinzătoare şi cochetă". (*Ibidem*, p. 52).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

cafeneaua *Le Petit Cluny*, îndrăgostită de un muzicant român, deşi este căsătorită şi are doi copii, o canadiancă, scriitoare pentru copii[23], V.L., poeta care povesteşte deschis scene din viaţa ei sentimentală[24], vecinul de la Fundaţia Belgiană din Cité Universitaire care are mania de a-şi muta în fiecare noapte mobila, Donna Angela, femeia de serviciu, cu trupul ca un pui de elefant, doamna M.E. din Rouen[25], Georges Facaleata, neobositul student, deţinător de cinci diplome universitare, compozitoarea N.C., cunoscută pentru disponibilitatea sa erotică, portăreasa Madame Dominique, care se lasă înduplecată doar când primeşte câte o mică „atenţie", şi alţii.

Preocupat de propria formare intelectuală – „[...] lectura reprezintă o formă a existenţei mele"[26] –, deschide cartea uriaşă a acestui univers şi se angrenează într-un riguros şi pasional program de lectură, frecventând biblioteca de la Censier[27], de la Sorbona[28], Biblioteca Naţională[29]. Citeşte cu creionul în mână noua critică, noul roman şi consultă diverse articole: „Mă informez, desigur, vreau să ştiu tot (exagerez, cum aş putea să ştiu totul?), vreau să-mi spăl spiritul, vreau să recuperez, cât mai stau aici şi să am acces la toate cărţile, ceea ce n-am putut citi până acum"[30]. Cu toate acestea, este convins de faptul că nu poate citi tot ce s-a scris pe o anumită temă: „[...] citesc pe brânci. Un fel de bulimie teribilă, o foame anormală de cărţi întărită de sentimentul că nu trebuie să ratez acest moment favorabil pentru lectură"[31]. Studiul intens îl ajută ca, după un an de zile, să devină expert, fapt înregistrat şi de colegii săi care îl consultă.

Nu vizitează doar bibliotecile, ci şi anticariatele (de pe *Rue des Écoles*, cei doi *Gilbert*), librăriile (*P.U.F.*[32], *Globus*, *La Joie de lire*[33], *Saint-Michel*) și tarabele buchiniştilor expuse pe malul Senei.

Se integrează cu rapiditate în mediul cultural francez şi nu ratează niciun eveniment intelectual care îl provoacă să experimenteze noi emoţii: îl cunoaște pe profesorul Alain Guillermou, şeful lectoratului de limbă română, asistă la dezbaterea organizată de grupul *Tel Quel*, prezidată de Philippe Sollers, dar părăseşte dezamăgit sala[34], petrece o seară agreabilă în casa doamnei J.M., redactoare la Editura Tchou[35], are o convorbire agreabilă cu poetul Pierre Oster, redactor la Seuil, urmăreşte cu interes colocviul organizat la librăria de pe Boul' Mich' de Şcoala normală superioară, cu tema „Proust şi noua critică", la care participă: Jean Ricardou, Serge Doubrovsky, Gilles Deleuze, Leo Barsani etc., ia parte la învestirea lui Eugène Ionesco ca membru al Academiei Franceze, pentru ca mai apoi să ajungă să-l viziteze chiar acasă, se împrieteneşte cu frumoasa şi fascinanta Emmanuelle T., profesoară de limba italiană, care ţine ascunsă drama căsniciei sale (înclinaţiile homosexuale ale soţului său), este prezent la dineul-

---

[22] „[...] are o minte bine mobilată, gândeşte repede şi, spre surprinderea mea, îi lipseşte acel aer de ipocrită modestie pe care l-am observat la alţi teologi". (*Ibidem*, p. 81).
[23] „[...] o înghite pur şi simplu cuvintele, se hrăneşte cu vorbe, o bulimie teribilă". (*Ibidem*, pp. 72-73).
[24] Limbajul ei este „[...] colorat şi dur ca acela al unui căruţaş bucureştean". (*Ibidem*, p. 111).
[25] „Este o femeie inteligentă, aţoasă, are opinii ferme şi, spre binele ei, are şi umor". (*Ibidem*, p. 202).
[26] *Ibidem*, p. 272.
[27] „[...] bună, fără să fie excepţională". (*Ibidem*, p. 44).
[28] „[...] un paradis [...]". (*Ibidem*).
[29] „[...] un univers fabulos". (*Ibidem*); „[...] aici găseşti totul, absolut totul [...]". (*Ibidem*, p. 125).
[30] *Ibidem*, p. 164.
[31] *Ibidem*, p. 433.
[32] „[...] stau ore în şir la P.U.F. de lângă Place de la Sorbonne, este un regal, un spectacol, încep să-mi notez unele titluri, răsfoiesc cărţile de critică despre care doar auzisem. Un univers promiţător". (*Ibidem*, p. 45).
[33] „Din când în când aici au loc încăierări, încheiate prin intervenţia poliţiei". (*Ibidem*, p. 349).
[34] „Nici vorbă de literatură şi de metode noi în critică". (*Ibidem*, p. 58).
[35] „[...] are o bunătate inteligentă [...], este mândră fără să fie arogantă, e tandră şi vitală, cu o personalitate puternică". (*Ibidem*, p. 75).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

dezbatere cu ocazia împlinirii a 25 de ani de la moartea Elenei Văcărescu, merge săptămânal la Facultatea de la Vincennes, pentru a-i asculta pe: Jean-Pierre Richard[36] (discută cu acesta posibilitatea de a începe o teză de doctorat despre fantastic), Raymond Picard, Jean-Pierre Castex, Gérard Genette, Michel Deguy, audiază seminarul lui Roland Barthes de la Hautes Études, pe cel al lui Jacques Lacan de la Facultatea de Medicină, ascultă prelegerea lui Raymond Aron de la Collège de France, este invitat la cocteilul dat de Yves Berger la Editura Grasset, la îndemnul lui Jean-Pierre Richard pleacă la Geneva, pentru a-i cunoaşte pe Jean Starobinski, Marcel Raymond şi Jean Rousset, se întâlneşte cu filosoful Genu Ghelber, însoţit de poeta Angela Croitoru, cinează cu familia poetei Françoise Hàn, ia parte la conferința profesorului Galdi despre Eminescu și poezia italiană, discută cu scriitorii Yves Berger și Camille Bourniquel ș.a.

Îşi pregăteşte cu abnegaţie şi tenacitate cursurile. La seminarul de română pe care îl conduce participă multe persoane cu proveniență și preocupări diferite: Nicolas Raines, un straniu şi inteligent londonez, Halit Halimi, un albanez din Iugoslavia, venit pentru a-şi pregăti doctoratul, două măicuţe care fac parte din comunitatea „Micile surori ale lui Cristos", un doctorand grec, o elveţiancă de origine română în vârstă de 60 de ani care croşetează întruna, Rolland, un tânăr îndrăgostit de o româncă din Piatra-Neamţ, C.B., o studentă contestatară, care cu greu se lasă înduplecată să susţină examenele, un inginer constructor de avioane, o studentă în arheologie, Gertrude, o nemţoaică din Frankfurt, domnișoara Germaine etc. Fiindcă relațiile cu aceștia se leagă foarte repede, reușește să desfășoare și alte activități, dincolo de zidurile Sorbonei: se plimbă după cursuri, merg la cafenea, vizitează atelierul lui Constantin Brâncuşi, organizează seri de traducere a poeziei româneşti, discută despre mitul Meşterului Manole, participă la o sărbătoare libaneză, îl ascultă pe maestrul Gheorghe Zamfir, fumează împreună cu studenții o țigară despre care află ulterior că avea fire de haşiş, şi multe altele.

Spirit enciclopedic, evadează din literatură şi participă cu entuziasm şi curiozitate la viaţa cultural-artistică a societăţii franceze: merge la teatru (vede *Macbett* al lui Eugène Ionesco, *Medeea*, în regia lui Andrei Şerban, *Dante*, în regia lui Jozef Szajna), la cinematograf (vizionează filmele regizate de Pierre Richard, Roman Polanski, Ingmar Bergman, Bernardo Bertolucci, Luis Buñuel, Yves Robert, Federico Fellini), vizitează diverse expoziţii de pictură[37] şi sculptură (Jean-Marie Geron la Cité Universitaire, Horia Damian, Victor Brauner la *Muzeul de Artă Modernă*, vacile bizare ale lui Samuel Buni, expuse la *Grand Palais*, picturile lui Vincent Van Gogh şi ale lui Chaïm Soutine de la *Musée de l'Orangerie*, picturile moderne ale lui Ben Vautier, Claude Monet la *Muzeul Marmottan*, simboliştii şi suprarealiştii belgieni – Jean Delville, Fernand Khnopff, Félicien Rops, Antoine Wiertz, Réné Magritte, Paul Delvaux etc. – la *Micul Palat*, Van Eyck la Catedrala Saint-Bavon, Auguste Rodin la *Muzeul Rodin*).

Întreţine corespondenţa cu oameni de cultură români: Dumitru Micu îi trimite scrisori disperate de la Lyon[38], Pompiliu Marcea, profesor la Bonn, îl ţine la curent cu toate noutăţile petrecute în ţară, Nichita Stănescu îi trimite articolul dezastruos din „Săptămâna" al lui Ion Negoiţescu despre *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, fără să-l fi citit, crezând că este unul elogiativ, Marin Preda îl anunţă telefonic că i-a apărut cartea şi că vine în vizită, corespondează cu Lucian Raicu şi Adrian Marino care îl ţin la curent cu ce se întâmplă în redacţia *României*

[36]„[…] un om de o modestie neobişnuită". (*Ibidem*, p. 173).
[37] „Pictura este libertatea şi desfătarea mea".(*Ibidem*, p. 274).
[38]„Nu-i place, nu se acomodează, societatea occidentală este închisă, meschină, se plânge de provincia franceză, de hotel, de bucătărie. Este sărac, nu-şi găseşte locul, nu are stare…". (*Ibidem*, p. 44).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

literare, Marin Preda îl informează că studiul dedicat lui Lovinescu nu a primit Premiul Uniunii Scriitorilor la intervenţia lui Alexandru Ivasiuc.

Are diverse întâlniri în Paris cu personalităţi româneşti – Jean Pârvulescu[39], Al. Călinescu, Mihai Șora[40], suprarealistul Jacques Costin[41], Colomba Voronca, văduva lui Ilarie Voronca, Marie-France Ionesco[42], Miron Radu Paraschivescu[43], Al. Dima[44], Eugène Ionesco[45], Ovidiu Cotruş[46], Matei Călinescu, Dumitru Ţepeneag[47], Ov. S. Crohmălniceanu[48], Ionel Jianu[49], Emil Turdeanu[50], Sanda Stolojan[51], nepoata lui Duiliu Zamfirescu, Ştefan Baciu[52], Sorin Titel[53], Adrian Păunescu[54], Constanţa Buzea, Marin Sorescu[55], Gheorghe Pituţ, Ioan Alexandru[56], Emil Cioran[57], Zaharia Stancu[58], Marin Preda[59], Ilie Constantin[60], Eugen Jebeleanu[61], pictorița Magdalena Rădulescu, Mircea Eliade[62].– cărora le creionează cu subiectivitate mici portrete morale.

---

[39]„Tip simpatic de Mitică inteligent”. (*Ibidem*, p. 54).
[40]„[...] este un spirit deschis, pare un om interesant”. (*Ibidem*, p. 70).
[41]„[...] Don Quijote scăpat dintr-un lagăr de exterminare”. (*Ibidem*, p. 89).
[42]„Mică, inteligentă, fascinată de tatăl ei, preocupată intens de destinul românesc”. (*Ibidem*, p. 92).
[43]„[...] structură de bătrân eretic”. (*Ibidem*, p. 94).
[44]„Este închis, reticent, se uită la mine cu ochi mefienţi”. (*Ibidem*, p. 98).
[45]„[...] mă surprinde vivacitatea lui spirituală. Este el însuşi un spectacol extraordinar de inteligenţă şi ironie. Ironie şi tristeţe. [...] omul acesta mobil şi incomod, iritant pentru toate partidele, terorizat de moarte şi neconsolat în faţa terorii exercitate de istorie... Faţa lui este mare şi blândă, ochii lui sunt trişti şi înţelegători”. (*Ibidem*, p. 139).
[46]„[...] un om absolut fermecător, [....] are un ciudat aer de nobleţe autoritară [...] comunicativ, inteligent, deloc arogant”. (*Ibidem*, p. 143).
[47] „un tip simpatic, mereu revoltat, cu opinii radicale, foarte loial cu prietenii săi [...]”. (*Ibidem*, pp. 143-144).
[48] „[...] un om inteligent şi prietenos”. (*Ibidem*, p. 192).
[49] „Este un om agreabil, n-are acea intoleranţă pe care am observat-o la mulţi români din Occident”. (*Ibidem*, p. 175).
[50]„[...] slavist, medievist de marcă”. (*Ibidem*, p. 177).
[51]„O veritabilă boieroaică. Frumoasă, inteligentă, are un mod fin de a se purta, nu face caz de originea ei, nu e elitistă”. (*Ibidem*, p. 200).
[52] „Este un om realmente pasionat de literatură. Trăieşte, am impresia, doar pentru literatură”. (*Ibidem*, p. 231).
[53] „[...] puţin aiurit, dând mereu impresia că trăieşte la o răscruce de drumuri şi nu ştie pe unde s-o apuce”. (*Ibidem*, p. 235).
[54]„Cu trupul mare şi mintea extraordinar de ascuţită, el degajă o energie într-o continuă stare de propensiune”. (*Ibidem*, p. 237).
[55]„[...] este preocupat [...] de destinul lui european [...]. A descoperit, probabil, secretul că drumul spre universalitate trece prin Bulzeşti”. (*Ibidem*, p. 239).
[56]„[...] nu este sedus de catedralele gotice, bisericile noastre din Maramureş, zice el, sunt mai frumoase”. (*Ibidem*).
[57] „[...] vigoarea pesimismului său, extraordinara forţă a disperării. [...] Un metafizician al neantului”. (*Ibidem*, pp. 245-246).
[58] „[...] inteligent fără să trăiască în lumea ideilor şi să facă din exerciţiul lor o profesiune. Citise, dar nu era un erudit”. (*Ibidem*, p. 255).
[59] „Se poartă ca un om liber, spune neted ceea ce gândeşte, are simpatii şi antipatii clare şi nu-şi ascunde în niciun fel gusturile”. (*Ibidem*, p. 264).
[60]„Detest genul intratabil, omul incapabil de dialog. Semn de neinteligenţă”. (*Ibidem*, p. 287).
[61] „*Marele Jebi* nu are niciun complex, este slobod la gură, vorbeşte pe faţă despre lucruri foarte intime [...]”. (*Ibidem*, p. 314)
[62] „Are o politeţe uşor vetustă (stil: băiat de familie bine crescut), nu-i deloc plin de sine şi n-are deloc aroganţa aceea, mai discretă sau mai făţişă, pe care o are de regulă intelectualul occidental [...]”. (*Ibidem*, p. 394).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Toate aceste întâmplări sunt completate cu minuţiozitate şi febrilitate de stările prin care trece: bucuria primirii primei scrisori venite din ţară[63], alienare[64], frică şi rătăcire[65], recompensarea orelor suplimentare[66], problema situaţiei financiare[67], neliniște[68], solitudine[69], dezgust literar şi metafizic[70], tristeţe[71] etc. Dintre toate acestea, singurătatea este cea care îi defineşte atât persoana, cât şi literatura confensivă, după cum el însuşi mărturiseşte în primul volum din *Ficţiunea jurnalului intim*: „Jurnalul este […] o expresie a singurătăţii individului. Marea şi mica singurătate. […] jurnalele sunt operele singurătăţii,tăcerii, izolării şi, nu de puţine ori, jurnalele sunt fiice ale melancoliei, iar diariştii – amanţi ai solitudinii. În orice jurnal se aude un geamăt al fiinţei speriate. […]. Acest strigăt este de cele mai multe ori un strigăt de disperare şi anunţă […] vacarmul interior al fiinţei… […] jurnalul ar fi, de regulă, opera orfanilor, a celibatarilor, văduvelor, fiinţelor singuratice, a oamenilor – în genere – nefericiţi, prinşi într-o situaţie de existenţă fără ieşire. Şi ce poate fi mai apăsător decât singurătatea?”[72].

Acestora li se adaugă şi evenimentele politice ale vremii: revolta studenţească din mai 1968, demonstraţia studenţilor şi a liceenilor contra reformei învăţământului şi desfăşurarea alegerilor parlamentare.

Dincolo de sentimente, reflecţiile personale sunt cele care întregesc imaginea autenticităţii jurnalului. Cele care ne-au atras atenţia în mod special pot fi cuprinse în dipticul Dumnezeu[73] – credinţă[74]. Aceste două principii sunt răsturnate de contrapunctul ideii de moarte care îl obsedează pe tot parcursul însemnărilor, fie că este vorba de propriile cugetări („Omul

---

[63] „Sărbătoare! Ne simţim din nou legaţi de lume”. (*Ibidem*, p. 42).

[64] „Formidabil sentimentul de înstrăinare, ruptură de o lume în care se află familia, prietenii, cunoştinţele tale”. (*Ibidem*).

[65] „Acomodabil şi speriat. Mă simt pierdut, nu cunosc sistemul [...]. Iar eu sunt picat, parcă, din cer”. (*Ibidem*, p. 43).

[66] „Putem face, în vacanţă, o călătorie de trei săptămâni în Italia [...]. Adio, complex social, adio, grijă economică, alienare!”. (*Ibidem*, p. 45).

[67] „Nu mă gândesc azi la concepte, mă gândesc [...] la puţinii bani pe care îi mai am şi la obligaţiile mele sociale enorme. Orgoliile balzaciene m-au părăsit total”. (*Ibidem*, p. 48); „Intrăm şi noi în rândul lumii. Mi-am plătit datoriile, mă simt un om liber”. (*Ibidem*, p. 77).

[68] „Este o mare neliniște, într-adevăr, în mine, dar am şi *părţile* mele de melancolie şi contemplaţie [...]”. (*Ibidem*, p. 67); „[...] este în mine o surdă neliniște...” (*Ibidem*, p. 100); „O stare de vid, un refuz al gândirii şi, deodată, o agitaţie interioară, un sentiment ciudat al timpului trăit în părţi mici, dislocate”. (*Ibidem*, p. 126).

[69] „Mă simt fragil şi îngrozitor de singur, deşi sunt cu Adriana şi Mihaela” (*Ibidem*, p. 71); „[...] în singurătatea în care mă găsesc, mă gândesc azi cu nefericire la fericire” (*Ibidem*, p. 173); „[...] mă simt singur şi nenorocit” (*Ibidem*, p. 198).

[70] „Eu refuz să şterg din jurnal absenţele, lenea, greaţa mea de literatură şi ritualica greaţă de existenţă” (*Ibidem*, p. 77); „Azi mi-e urât cu mine. Lucrurile din jur mi se arată golite de sensuri, de o mediocră sărăcie” (*Ibidem*, p. 384); „Simt un fel [...] de *rău de existenţă*”. (*Ibidem*, p. 412).

[71] „Abătut, întristat, aproape bolnav. O cădere fizică şi psihică. Nici eu nu ştiu de unde-mi vine această senzaţie insuportabilă de strivire. Parcă toate lucrurile mă apasă [...]”. (*Ibidem*, p. 114).

[72] Idem, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. I: Există o poetică a jurnalului?, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2005, pp. 19-20.

[73] „Dumnezeu s-a născut din frica noastră de moarte. El stăpâneşte peste regatul deznădejdilor noastre. O lumină pe care o aprindem într-un tărâm pe care nu-l vedem şi de care ne temem. [...] Dumnezeu este un subiect prea profund pentru a-l reduce la cauzalităţi aşa de mărunte. Nu pot decât să repet: «Ajută, Doamne, necredinţei mele»”. (*Ibidem*, pp. 127-128).

[74] „Am momente când pot spune, cu modestie, că sunt un om credincios, dar am altele (mai numeroase chiar) când îmi dau seama că mi-am pierdut credinţa. Atunci mă rog lui Dumnezeu, ca evanghelistul, să ajute necredinţei mele. [...]. Omul fără Dumnezeu este creaţia cea mai jalnică de pe pământ. Ajută, Doamne, ezitărilor mele!”. (*Ibidem*, p. 294).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

este, desigur, un animal politic, omul este sfânt, omul este măreţ, dar omul este, mai cu seamă, o fiinţă bolnavă de sentimentul morţii"[75]), fie că se teme că l-ar putea pierde pe tatăl său („Visez noaptea, uneori, că a murit, că asist la înmormântarea lui şi sunt distrus, sunt pierdut, toate se clatină în jurul meu şi n-am de ce mă spijini"[76]). Această angoasă a morţii este reluată în volumul al II-lea din *Genurile biograficului*, unde mărturiseşte că pierderea tatălui şi mai ales dispariţia bruscă a soţiei l-au transformat într-o „[...] fiinţă grav rănită care nu se poate atârna de băierile niciunui cer. O fiinţă copleşită de suferinţă, incapabilă să înţeleagă că moartea este un fenomen natural"[77].

Jurnalul se încheie cu dialogurile despre critica modernă pe care Eugen Simion le are cu teoreticienii Jean-Pierre Richard, Jean Rousset şi Georges Poulet, dar şi cu cele două încercări din 1977 şi 1986 de (re)definire a spiritului francez.

Concluzii

Aşa cum am anunţat deja în titlul lucrării, jurnalul simionian se axează pe libertatea asumată, cunoaşterea de sine şi salvarea prin cultură, prezentate admirabil cu: autenticitate şi sinceritate, observaţie şi coerenţă, logică şi articulaţie, analiză şi rafinament, savoare şi expresivitate, reflexivitate şi interioritate, luciditate şi spontaneitate, naturaleţe şi eleganţă, limpezime şi anticalofilie, umor şi ironie.

Dacă la începutul cărţii, Eugen Simion este atras de mitul Parisului, pe care se străduieşte să-l decorticheze, la final, autorul este convins că spaţiul francez, pe care îl integrează în *timpul trăirii*, l-a ajutat, pe de-o parte, să-şi înţeleagă locul şi rolul în istoria culturii româneşti şi, pe de altă parte, să se (re)descopere, dar, mai ales, să se cunoască pe sine, fapt care rezumă, în fond, experienţa sa intelectuală: „În cele din urmă, Parisul devine pentru mine o călătorie neîncheiată, o experienţă care mă acaparează şi, la lumina ei, îmi regândesc trecutul şi încerc să-mi imaginez viitorul. Oraşul m-a primit cu ostilitatea indiferenţei lui şi-l părăsesc împăcat, senin. El a revelat ceva în mine şi m-a făcut să văd mai lucid de unde vin şi cărui destin istoric aparţin. *Sărbătoarea* s-a transformat într-o cunoaştere de sine"[78]. Părăsirea Parisului înseamnă trecerea din *timpul trăirii* în cel al *mărturisirii*, „[...] de la experienţă la concept, de la faptă la mit, de la nonficţiune la literatura, în fapt, a nonficţiunii"[79].

Bibliografie:

Simion Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. I: Există o poetică a jurnalului?, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2005.

Simion Eugen, *Genurile biograficului*, vol. II, Bucureşti, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2008.

Simion Eugen, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii: jurnal parizian*, ediţie de Mihaela Constantinescu, prefaţă şi repere critice de Antonio Patraş, Bucureşti, Univers Enciclopedic Gold, 2013.

[75] *Ibidem*, p. 97.
[76] *Ibidem*, p. 166.
[77] Idem, *Genurile biograficului*, vol. II, Bucureşti, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2008, p. 402.
[78] Idem, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii: jurnal parizian*, p. 447.
[79] *Ibidem*, p. 438.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ALEXANDRU VLAD'S NONFICTION AND THE "FEATURE GAME"

Andreea Marcela Pop

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Some of Alexandru Vlad's nonfiction crosses conventional borders, as it blends journalistic research with fiction techniques in detailing real-life events. Notably, his 2002 collaboration with Daniel Vighi and András Visky – Fals tratat de convieţuire (False Treaty on Cohabitation) – grounded an experimental phase in his writing, as it dealt with key social aspects in the shape of a deeply subjective narrative which would read, at times, almost like a short story. Even though questioning the cultural values and deeply rooted beliefs of the Romanian society of the 1990s and 2000s, the project nonetheless departed from its original premises – a postmodern reportage using sociological means of research – and ended up in a socio-cultural discourse immersing intimate reflections into a personal statement which, far from passing judgments, conveyed moral reflections and challenged the status quo.

Keywords: narrative, subjectivity, creative nonfiction, new journalism, moral reflection

În „restructurarea" generală care anima societatea românească după evenimentele din decembrie, opțiunea[1] editorială cea mai la îndemână devenea, pentru mulți prozatori, nonficțiunea (în speță, memoriile). Momentul în care Alexandru Vlad începe să colaboreze, mai mult sau mai puțin sistematic, cu editoriale la *Apostrof*, *Vatra*, *Familia*, *Steaua*, *Tribuna*, ori cotidiene ca *Evenimentul zilei*, *Ziua de Ardeal* sau *Transilvania Jurnal* marchează, în diacronia operei, o deplasare în plan discursiv de la arhitectura alambicată a prozelor de început la conspectul imediat al foiletonisticii și eseisticii diverse, un proces care la autorul *Ploilor amare* nu se va concretiza fără întrepătrunderea celor două direcții.

Tranziția se va face gradat. Dacă păstrează de la volumele de proză scurtă publicate în anii '80 descrierile ce mizează pe detaliul esențial și minuțiozitatea de „laborator" cu care își tratează subiectele, între altele, discursul nonficțional își „arondează" acum și o miză etică mult mai evidentă, alături de un comentariu ironico-parodic și o perspectivă sociologico-analitică. Chiar autorul recunoștea, într-un interviu pe care îl acordase Iolandei Malamen, la câteva zile după dispariția lui Gheorghe Crăciun, o astfel de compoziție superioară a paginilor sale de nonficțiune, în mod deosebit a acelora care vizau realitățile sociale curente:„Publicistică mai fac și astăzi. Scriu la *Vatra* un fel de «editoriale», țin o rubrica la *Tribuna*, scriu la *Ziua de Cluj*, am scris la *Evenimentul zilei*, am scris chiar zilnic pentru altă publicație și a fost norocul meu că n-a fost una care să apară multă vreme. Mi-a plăcut întotdeauna să maschez istorioare morale în articolele mele din ziare și reviste, să torn un strop de arsenic printre semnele în numar fix pe

[1] Acea tectonică a circuitului literar, care, după Olimpiu Nușfelean, ținea de o „globalizare" informațională: „După '89, «vizibilitatea» și «vocalitatea» (!...) scriitorului au devenit teme fierbinți ale vieții literare. În situația diminuării interesului pentru carte și a sporirii interesului pentru literatura nonfictivă, de «dezvăluire» directă a realității și istoriei, mai ales recente, imaginea cărții în sine a păli. Proliferarea mass-mediei a afectat piața literară. Cartea (de ficțiune) a pierdut în fața informației nude. Scriitorul s-a văzut nevoit să caute alte căi de manifestare.", în *Mișcarea literară*, nr. 3, 2015.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

care mi le cere redactorul șef."[2]Această „repoziționare" a lui Alexandru Vlad spre subiecte mai ancorate în imediat nu va trece, însă, „neamendată" de către critică; suficient a aminti, aici, cazul lui Ion Simuț, care acuza într-un articol publicat după moartea acestuia faptul că activitatea de publicist ar fi subjugat-o pe aceea de prozator, dar care admite, la o adică, stilistica acestei „trădări": „Alexandru Vlad ieşea în arenă, în anii nouăzeci, ca la vânătoare de lei. Îşi pregătise echipamentul, coechipierii, arma, cartuşele, adăpostul, unghiul de privire. Nu trăgea, doar ochea. Dar se vedeau traiectoriile viziunilor sale politice, ca pe un ecran de virtualităţi. Cum ar fi tras era o poveste imaginară, nu o întâmplare reală."[3] Cu reală îngrijorare, același critic se întrebase anterior, într-un volum publicat în 2004: „Mărturisesc oare aceste pagini un hiatus de creație? Sunt ele o formă de autojustificare a timpului pierdut?"[4] Concluzia, puțin mai încolo, nu va putea fi altfel decât dramatică: „Pentru un exigent artist al cuvântului cum este Alexandru Vlad, pentru un estet migălos al construcției epice și psihologice, supravegheate infinitezimal, publicistica are un efect devastator, atât asupra vieții interioare, cât și asupra propriei creații"[5] Nu e un caz singular acela al lui Ion Simuț; la rândul lui, Andrei Terian avea să observe că „Alexandru Vlad trece printr-o acută criză de imaginație"[6]. Cert e că, dacă pentru unii, anii de publicistică ai lui Alexandru Vlad au marcat un moment de stagnare a operei, intersecția acestor formule multiple a declanșat, în proiectele sale ulterioare, o mutație a scriiturii nu neapărat condamnabilă în totalitate, pentru că nonficțiunea sa, în sine, nu exclude total criteriile estetice la care scriitorul se angajase anterior. *Atena, Atena* (1994), jurnalul de călătorie în Grecia devine, astfel, un text infuzat de reflecții existențiale și culturale, care dincolo de convențiile genului, mizează pe inflexiuni lirice și descrieri aproape fenomenologice. Eseurile din *Sticla de lampă* (2002) sunt tributare, bună parte din ele, „meditației *domestice*"[7] de care vorbea Virgil Nemoianu cu privire la eseurile conversaționale (englezești) în prefața pe care o făcea antologiei coordonate în 1975. În fine, editorialele din *Vara mai nepăsători ca iarna* (2005), cu care Alexandru Vlad contribuise de-a lungul anilor la diferite publicații, pun în scenă foarte concret abrambureala politică și socială a anilor '90 și tratează incisiv morfologia societății românești în perioada de tranziție de după schimbarea de regim politic, cu toate metehnele pe care aceasta le generează. Rezultă de aici o fresca maladivă a epocii postceaușiste, consemnată de pe o poziție pe cât de moralistă, pe atât de echilibrată în „sentințele" pe care le propune.

Prin *Fals tratat de conviețuire*, pilonul nonfictiv al lui Alexandru Vlad atinge un alt nivel. Având precedentul textelor deja-amintite, încercarea de aici e insolită nu doar în ansamblul operei prozatorului, cât și în cadrul mai larg al sferei publicistice și literare. Existaseră, desigur, încercări similare și în trecut. E cazul *Femeii în roșu*, volumul colectiv semnat de Adriana Babeți, Mircea Nedelciu și Mircea Mihăieș, apărut în 1990, nu fără un viraj editorial inițial, dar care se cantona, fără ezitări, în zona prozei. Ceva mai târziu, în 2008, apărea la Polirom *Rubik*, un alt roman colectiv, coordonat de Simona Popescu, dar fără ecoul celui dintâi. Inițiativele se păstraseră, așadar, în ambele cazuri, în zona ficțiunii. Volumul pe care Alexandru Vlad îl scrie împreună cu Daniel Vighi și Visky András, publicat la editura Dacia în anul în care îi apărea și *Sticla de lampă*, va porni, însă, de la alte prerogative. Gândit a fi „produsul unui experiment", cum precizează Marius Lazăr, coordonatorul proiectului, textul ar fi o „aventură care se dorește

[2] Pentru platforma electronică *9am.ro*, în numărul din 2 februarie 2007.
[3] Ion Simuț, „Un maestru al prozei scurte – Alexandru Vlad", în *Cultura*, nr. 510, 2015.
[4] Ion Simuț, *Reabilitarea ficțiunii*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004, p. 355.
[5] *Ibidem*, p. 356.
[6] Andrei Terian, „De la iernat la păşunat", în *Cultura*, nr. 110, 2008.
[7] Virgil Nemoianu, în *Eseul englez, I. De la Bacon la Goldsmith*, antologie și prefață de Virgil Nemoianu, prezentări de Andrei Brezoianu, Editura Minerva, București, 1975, p. 11.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

în egală măsură un act artistic şi unul investigator [...]”[8], completează sociologul. Obiectivul principal al acestuia ar fi fost „să asocieze într-un acelaşi proiect acuitatea perceptivă a prozatorului, sensibilă la unicitate şi insolit, cu observaţia sistematică, controlată de o metodologie obiectivantă, a sociologului.”[9] Concret, întreprinderea celor patru urmăreşte să consemneze realităţile etnice din două judeţe cu populaţie preponderent maghiară – Harghita şi Covasna – prin adunarea datelor din teren, în urma interacţiunii directe cu populaţia locală, sau, cum va spune la un moment dat Daniel Vighi, „convieţuirea interetnică într-o lume supusă, în ultimul deceniu, unor imagini construite şi deconstruite, fabricate şi prefabricate, prăbuşite sub retorici pasionale şi intrigi cu bătaie fixă.”[10] Textul celor trei devine astfel un „puzzle” care amestecă „felii de viaţă, divagaţii, paranteze şi amintiri”, un „brainstorming”, conform indicaţiilor de pe marginea textelor, mai ales că fiecare din cei trei autori angajaţi la experiment îşi dezvoltă un discurs profund personalizat. Chiar în ciuda „malaxorului de imagiri” ce iese de aici, segmentele care concură la întreg devin, pe măsură ce textul înaintează, tot mai bine individualizate. Structura volumului le şi descifrează în final, pentru că după „compozitul” iniţial al perspectivelor întrepătrunse, partea a doua a cărţii reia discursurile celor trei, de data asta în mod individual. Modul în care fiecare dintre ei se raportează la subiect e net diferit. Daniel Vighi reproduce atmosfera nu de puţine ori după criterii lirice, iar textul capătă, în astfel de pasaje, o desfăşurare alunecoasă între prezent şi trecut, fapte întâmplate, visate sau amintite din copilărie, detalii foarte senzoriale ale exteriorului, divagaţii, sau detalii surprins „în direct”, ca din perspectiva unei camere de luat vederi intruzive. La Visky András, vizibile sunt, mai mult decât la ceilalţi doi, accentele morale şi nota mai sobră a discursului. Alexandru Vlad e, în fine, „reporterul” care colectează datele pe teren, în urma interacţiunilor sale (soldate sau nu cu succes) cu oamenii de rând. Dincolo de melanjul textual care topeşte cele trei perspective narative fără „avize” de niciun fel, „documentarul” care rezultă de aici e însoţit şi de numeroase note explicative, precizări sau referinţe care însoţesc textele, şi dovedeşte o empatie postmodernă faţă de cititor. Cu atât mai mult cu cât posibilităţile de lectură a cărţii, avertizase Marius Lazăr, deschid, ca la Cortázar, măcar două drumuri diferite şi rămâne la dispoziţia lectorului să opteze pentru unul sau altul.

„Reportajele” cu care contribuie Alexandru Vlad la *Falsul tratat*, citite mai ales după varianta clasică (cea de-a doua, liniară), au un aspect formal neobişnuit. Nu pentru că ar excela în ceea ce priveşte unghiul inedit al abordării (aşa cum o face Daniel Vighi, de pildă), ci mai degrabă prin decantarea fină a materialului pe care îl prelucrează. Textele lui nu se subordonează în totalitate rigorilor sociologico-jurnalistice, realităţile pe care le pun în lumină n-au niciodată o culoare bine definită. Fizionomia lor e de găsit undeva la graniţa dintre reportaj şi ficţiune, iar rezultatul final are aerul intim al acelor *feature stories* ale genului jurnalistic, care admit, spune Tom Wolfe[11], în antologia sa din 1996 – *The New Journalism* –, o mai mare libertate de acţiune în interiorul textului. Ele sunt, totuşi, după autor, doar începutul fenomenului ce urma să acapareze scena publicistică a anilor '60 în America – „noul jurnalism”, cum îl numeşte – şi care ia, treptat, locul ficţiunii. Ceea ce ar fi individualizat astfel de texte ar fi fost lectura lor aproape literară (şi familiaritatea de care vorbea acelaşi autor atunci când descria impresia pe care i-o

[8] Marius Lazăr, în prefaţa la *Falsului tratat de convieţuire*, apărut la Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 5.
[9] *Ibidem*, p. 5.
[10] *Ibidem*, p. 14.
[11] „The «feature» was the newspaper term for a story that fell outside the category of hard news. It included everything from «brights», chuckly little items, often from the police beat. [...] In any case, feature stories gave a man a certain amount of room in which to write.”, în *The New Journalism*, with an anthology edited by Tom Wolfe and E. W. Johnson, Picador, 1996, p. 18.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

făcuse un articol publicat în *Esquire*[12]în 1962), care fără să folosească programatic instrumentele ficțiunii, le admiteau ca o regulă generală. Metodologia aceasta discursivă se suprapune, în bună măsură, și cu „anchetele" personale pe care le desfășoară Alexandru Vlad în scop documentar. Pentru că, pornind de la principiile de guvernare ale unui text nonficțional, ele vor asimila, pe alocuri, și . Așa încât rezultă de aici o serie de reportaje cu valoare informativă, dar care au, datorită felului în care sunt colectate și mai apoi reproduse de către autor, nu mai puțin și o valoare estetică și emoțională. La fel ca în cazul celebrelor eseuri ale lui Joan Didion (una din reprezentanții de seamă ai „noului jurnalism", după Tom Wolfe), care surprindeau atmosfera turbulentă a anilor '60 și '70 în America – pe fondul mișcării *hippy* din Haight-Ashbury[13], sau al contextului istorico-politic al Californiei din acea perioadă[14] –, „reportajele" din *Fals tratat de conviețuire* experimentează convițuirea româno-maghiară într-o manieră personală, în care observația culturală se împletește cu detaliul jurnalistic și cu unele trucuri preluate din prozele sale. Miza e diferită; dacă autoarea americancă dovedea, prin volumele de mai sus, o cunoaștere profund intimă a locurilor și a psihologiei lor secrete, din perspectiva celei care se născuse și crescuse în mijlocul lor, la Alexandru Vlad intenția e de a pătrunde în interiorul fenomenului social și de a-i descrie, din poziția aceea privilegiată, trăsăturile.

Pentru atingerea acestui deziderat, autorul merge pe urma probării mentalităților deja-înrădăcinate (instaurate pe cale mediatică; Daniel Vighi patișează, la un moment dat, tocmai discursurile care făceau prim-planul ziarelor, la sfârșitul anilor '90, referitoare la așa-zisa „hegemonie" „periculoasă" a maghiarilor din Transilvania, sprijiniți de guvernul de la Budapesta) și încearcă să le supună unui control bidirecțional, dintr-o parte și din cealaltă a „problemei". Intenția se va dovedi a fi mai alunecoasă decât s-ar fi putut bănui inițial. Așa se face că Alexandru Vlad ajunge, la un moment dat, chiar să își problematizeze propriile stereotipii: „Oare nu cumva eu sunt cel care vin cu idei preconcepute, aproape clișee, cum că realitățile interetnice sunt atât de schematice și atât de vizibile la suprafață? De fapt e vorba întotdeauna de vieți omenești, de tragedii personale și nu de dihotomii simplificate." Tocmai de aceea, textele nu dau verdicte, nu propun soluții, ci se rezumă, de obicei, la a observa punctele de vedere. Unele prejudecăți sunt demitizate, altele întărite chiar de subiecți, alții nu vor să colaboreze, pentru ca mai încolo o „depoziție" aruncată în treacăt să arunce în aer orice concluzii anterioare. Dat fiind terenul acesta alunecos, prozatorul își dezvoltă o strategie pe măsură – încercările lui, după cum mărturisește la un moment dat, trebuie să se plieze pe măsura subiectului observat: „Desigur, există o viclenie a întrebărilor încrucișate, dar există și viclenia mea – aceea de a răspune și eu întrebărilor lor dacă le pun, aceea de a nu avea la vedere creion și hârtie sau alte aparate de înregistrat, și cea de-a evalua lucrurile mai mult «omenește» decât «aplicat»". În practică, această tentativă de empatie se traduce foarte concret prin modalitățile de abordare ale „victimelor": primul text, de pildă – „Autostopistul" –, e un fel de interviu „în direct" cu un tânăr pe care îl ia în mașina sa; în „Cheia", mai apoi, reflecțiile sociale vin pe urma unui ghinion cu finalități neghicite – autorul își uită cheile în mașină, atunci când oprește la o stație de benzină, iar câțiva maghiari în trecere se opresc să îl ajute dintr-un soi de „solidaritate" universală a șoferilor; în fine, Niculiță din „Orele de la Bălan" e „acostat" sub pretextul că reporterul și-ar căuta un grătar. Toate aceste întâlniri, mai mult sau mai puțin programate, dovedesc o fină intuiție a psihologiei oamenilor, a căror gesturi, de altfel, le înregistrează cu atenție pe durata interacțiunilor.

[12] „The piece didn't open like an ordinary magazine article at all. It opened with the tone and the mood of a short story, with a rather intimate scene [....]", *Ibidem*, p. 23.
[13] Joan Didion, *Slouching Towards Bethlehem*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2008.
[14] Joan Didion, *The White Album*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2009.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Consecința în plan discursiv va fi aceea că textul alunecă deja, încet, spre o zonă care se aproprie de exigențele ficțiunii. Subiecții cu care intră în contact sunt încadrați, de regulă, în câteva amănunte minimaliste, dar sugestive; vânzătorul grătarului de mai sus „suferă" de „boala" locului comun („Niculiță îmi vorbește și el în clișee, și pentru el clișeul e culmea sintetizării și poate a obiectivității."), iar portretul pe care i-l face lui Eros Laszlo, în altă parte – cu care intrase în vorbă într-o cârciumă – surprinde într-o singură frază esența „personajului": „Avea ceva patetic în mândria cu care își purta pălăria și mustața." În mod similar, descrierea locurilor solicită în unele părți, dincolo de acuratețe vizuală, și un comentariu al imaginii, simultan, operat cu intuiția criticului de artă. Cazul zidului mănăstirii de la Izvoru Mureșului e cel mai simptomatic: „E ridicat din blocuri egale de rocă albicioasă de munte, asemănătoare granitului sau poate chiar granit, iar lungimea lui și distanța egală între contraforturi, dar mai ales dimensiunea egală a blocurilor cioplite paralelipipedic îi dau ceva monoton, de butaforie. Poate dacă pe zidul acesta se vor cocoța covoare întregi de iederă verde să dispară senzația aceasta de ultragiere a peisajului." În astfel de episoade, textele împrumută senzorialitatea descrierilor consacrate în prozele de început. După această logică, „reporterul" ajunge, la un moment dat, să se implice atât de mult în investigațiile sale, încât iese din zona de neutralitate și ajunge, în „Mănăstirea", aproape în conflict cu subiectul „intervievat". Se poate citi aici și un comentariu moral în subsidiar, mai ales că majoritatea textelor concentrează în finalurile lor o „lecție" discretă care „atacă" indirect neregulile observate prin umor („Biciul", „Mănăstirea").

Toate aceste „breșe" cu descendență literară intervenite în planul reportajelor rotunjesc un discurs care, în *Falsul tratat de conviețuire* dovedește, în cele din urmă, certe valențe stilistice. Documentarul se tranformă, treptat, într-o narațiune subiectivă, de angajament personal, deloc străină de consistența prozelor de mai târziu din *Măsline aproape gratis*.

BIBLIOGRAPHY

a) surse primare

Vighi, Daniel, András, Visky, Vlad, Alexandru, *Fals tratat de conviețuire. Trei tablouri din secuime și un malaxor*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
Vlad, Alexandru, *Atena, Atena*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994
Vlad, Alexandru, *Sticla de lampă*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2002
Vlad, Alexandru, *Vara mai nepăsători ca iarna*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2005

b) critică literară, eseuri

Didion, Joan, *Slouching Towards Bethlehem*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2008
Didion, Joan, *The White Album*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2009
Wolfe, Thomas, *The New Journalism*, with an anthology edited by Tom Wolfe and E. W. Johnson, Picador, 1996
Didion, Joan, *Slouching Towards Bethlehem*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2008
Didion, Joan, *The White Album*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2009
Simuț, Ion, *Reabilitarea ficțiunii*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004
*** *Eseul englez, I. De la Bacon la Goldsmith*, antologie și prefață de Virgil Nemoianu, prezentări de Andrei Brezoianu, Editura Minerva, București, 1975

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

c) articole în periodice

Nușfelean, Olimpiu, „Văzul scriitorului invizibil”, în *Mișcarea literară*, nr. 3, 2015
Simuț, Ion, „Un maestru al prozei scurte – Alexandru Vlad”, în *Cultura*, nr. 510, 2015
Terian, Andrei, „De la iernat la pășunat”, în *Cultura*, nr. 110, 2008
Vlad, Alexandru, „O carte este ca o casă”, www.9am.ro, nr. 2, 2007, http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/2007-02-02/alexandru-vlad-o-carte-este-ca-o-casa.html, vizitat la 05.04.2017

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

IN SEARCH OF "THE GREAT CITY" OR THE DISCOVERY OF THE LITERARY SLUM

Aritina Iancu (Micu-Oţelea)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The extent to which Bucharest or any other dwelling of the Romanian cultural space finds itself on the map of the great cities of literature also depends on the manner in which writers manage to illustrate their specificity, as they should go beyond what we usually call downtown by covering the outskirts as well. The protein appearance of the city, this "cultural construct of all happenings" [1] is outlined by the various tunes in which it allows itself to be depicted because it "regulates its functions and paints its face depending on the chimeras of the individual who conceives it". [2]
In an antithesis with the Greek polis, defined by its unitary appearance in tight connection with its smaller dimensions, the nowadays metropolis is defined/characterized by fragmentation, by cleavage: the downtown/center from the outskirts, the black from the white, the rich from the poor. The city thus becomes a space of paradoxes: poverty and richness, civic liabilities and individual needs, public and private. As long as it is associated to a protective space, offering the individual identity and stability, it is conferred positive connotations. As long as the city is traumatized by an industrial, uniform and suffocating landscape meanings degenerate, the contemplating attitude being infected by a form of negativism.

Keywords: slum/ outskirts, the great city, center and periphery

Încercând să definească „marele oraş", conceptul cheie al Conferinţei ALGCR care a avut loc la Sibiu în luna iulie 2007, Caius Dobrescu iniţia acest demers printr-o interogaţie: „Oare este vorba aici despre ceva ce există în orice ţesut urban, în cantităţi diferite, sau despre ceva unic şi rar, care defineşte numai o categorie de oraşe?"[1] Răspunsul pe care îl oferă implică o definire a conceptului prin joncţiunea a două categorii de factori: factori obiectivi legaţi de „fasciculele determinărilor geopolitice şi demografice, de configurările succesive ale reţelelor de schimb"[2] şi factori subiectivi care constau în poziţionarea acestor oraşe pe „o hartă mentală a strălucirii, a magiei şi a fascinaţiei"[3]. În jocul acesta al determinării, rolul primordial îl ocupă imaginarul „pentru că, dincolo de criteriile cuantificabile ale puterii, dincolo de reţelele de influenţă care pot fi reconstruite raţional, imaginarul este cel care face ca întregul, «oraşul» să reprezinte mai mult decât suma părţilor (a planurilor sale)"[4]. Acest mit al marelui oraş se naşte în măsura în care „un

[1]Caius Dobrescu, *Spaţiul urban ca mitologie seculară, autotransgresie ficţională şi „lume a lumilor". Trei abordări teroretice*, în vol. Dumitru Chioaru (coord.), *Oraşul şi literatura.*Prefaţă Paul Cornea, Bucureşti, 2009, p. 13.
[2]*Ibidem.*
[3]*Ibidem.*
[4]*Ibidem,* p. 14.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

centru urban ajunge să fie perceput ca o expresie a principiului plenitudinii fertile, ca imaginea concentrată a spectacolului Universului, ca spațiu al tuturor posibilităților"[5].

În ce măsură Bucureștiul sau oricare altă urbe din spațiul cultural românesc intră pe harta marilor orașe ale literaturii, depinde și de modul în care scriitorii reușesc să-i ilustreze specificul, care nu se limitează la ceea ce numim centru, acoperind și zona mahalalei. Aspectul proteic al orașului, acest „construct cultural al tuturor întâmplărilor"[6], este evidențiat de modalitățile diferite în care se lasă prezentat pentru că „își reglează funcțiile și își vopsește chipul în funcției de fantasmele individului care îl concepe"[7].

Gary Bridge în lucrarea *A Companion to the City*[8] definea cultura urbană ca un rezultat al limitării libertăților de care se bucurau societățile preurbane și delimitează trei tipuri de discursuri despre oraș: orașul autoritar (care variază de la imaginea extremă a puterii centralizate incluzând pedeapsă, tortură până la preluarea unei imagini prefabricate, gata făcute asupra lumii; există o serie de variații ale acestei autorități: atunci când puterea decide în practicile de zi cu zi, autoritatea este prezentă la nivel ridicat, atunci când puterea răspunde dorințelor oamenilor, autoritatea este la un nivel scăzut); orașul cosmic/ imago mundi (de la dimensiune, formă, actul întemeierii lor aceste orașe erau legate de o viziune mai profundă asupra relației sacru/profan; modelul oferit este Atena lui Pericle) și orașul colectivitate (orașul văzut din perspectiva binară: privat/public; mișcarea pe care o identifică autorul este aceea dinspre public spre privat prin declinul angajamentului civic în favoarea individualismului).

Spre deosebire de polisul grecesc caracterizat prin aspectul unitar aflat în strânsă legătură cu dimensiunile mai reduse, metropola contemporană se caracterizează prin fragmentarism, scindare: centrul de periferie, negrii de albi, bogații de săraci. Orașul devine un spațiu al paradoxurilor: sărăcie și bogăție, obligații civice și nevoi individuale, public și privat. Atâta timp cât el este asociat cu un spațiu protector oferind individului identitate și stabilitate are conotații pozitive. Atunci când orașul este traumatizat de un peisaj industrial uniformizant și sufocant, sensurile degenerează, atitudinea contemplativă este contaminată de o formă de negativism.

Încorporată în zona literară dedicată spațiului urban, mahalaua întregește imaginea orașului, o completează atât la nivel geografic, dar mai ales la nivel uman, prin tipologiile, mentalitățile pe care le propune. Ea se regăsește în spațiul literar românesc încă din secolul al XIX-lea. Inițial, este doar menționată, atenția scriitorilor fiind îndreptată spre alte zone ale realității[9], pentru ca odată cu apariția romanului de mistere (formulă narativă împrumutată din literatura franceză), să se realizeze o deschidere generoasă spre analiza orașului, în toate dimensiunile sale: „Romanul de mistere descoperă marele oraș, cu teme sociale necunoscute. Numai că orașul de atunci avea altă înfățișare, că adeseori periferia se confunda cu locurile din centru"[10]. De asemenea, pune în circulație scheme prestabilite „marșând pe un tipar dat"[11] și

[5] *Ibidem.*
[6] Mihai Ene, *Metropola ca topos generator în literatura decadentă,* în vol. Dumitru Chioaru (coord.), *Orașul și literatura.* Prefață Paul Cornea, București, 2009, p. 53.
[7] *Ibidem.*
[8] Gary Bridge, Sophie Watson, *A Companion to the City*, Blackwell, 2003, p. 19.
[9] În teza sa de doctorat *Mahalaua în literatura română* Matei Dana notează ca prim roman în care este prezentă mahalalua, un fragment dintr-un proiect rămas neterminat al lui Ion Ghica intitulat *Istoria lui Alacache Șoricescu,* dar *„Menționarea mahalalelor rămâne la stadiul de pură consemnare, nu se insistă asupra atmosferei sau a unor destine umane din cadrul lor, întrucât interesul lui Ion Ghica, ca şi al altor scriitori ai vremii, era orientat cu predilecţie spre demascarea şi stigmatizarea categoriilor sociale din sfera mai avută a capitalei: corupţia extinsă, mijloacele odioase prin care îşi sporesc averile, obiceiul jocurilor de cărţi. Important este faptul că se lansează una dintre direcţiile de observare realistă a moravurilor societăţii, creându-se primul pas pentru orientarea scriitorilor spre toate spaţiile teritoriale ale oraşului*"
[10] Marian Barbu, *Romanul de mistere în literatura română,* Craiova, Editura Scrisul românesc, 1981, p. 77.
[11] Constantin Cubleșan, *În jurul începuturilor romanului românesc*, București, Editura Gramar, 2010, p. 40.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

permite cititorului un periplu în medii antitetice (liantul între aceste spații fiind eroul): viața de salon alternează cu aventurile nocturne care presupun o coborâre în lumea răufăcătorilor. Această generozitate a romanului de mistere care își asumă zone repudiate până atunci de literatură este formulată și de Marian Barbu în studiul său dedicat acestei tip de roman: „dezvăluirea unor medii sociale sau a unor personaje care n-aveau, până atunci «drept» de literatură, ține de luarea în posesie a tuturor aspectelor vieții. Nu există pentru romancierii de mistere, subiecte literare și neliterare”[12]. „Exilând banalul și cultivând insolitul”[13] această formulă narativă răspunde unui dublu interes al cititorului: „pe de o parte, acesta are nevoie de evaziune în imaginație și senzațional; pe de alta, de iluzia că senzaționalul îl privește direct”[14].

Reprezentativ pentru romanul de mistere românesc rămâne textul lui Ioan M. Bujoreanu *Mistere din București* (1862). Substantivul care numește tipul de roman în care se încadrează această scriere este nearticulat în mod intenționat, autorul ferindu-se de generalizare și intenționând să prezinte „o felie de viață, cum se va spune mai târziu, un caz de moralitate și corupție, o dramă socială tipică însă pentru societatea bucureșteană ce se pervertea cu violență în trecere de la viața feudală spre una burgheză”[15].

Recrutarea personajelor se face din diferite medii sociale, mahalaua se întrepătrunde cu centrul, făcând posibilă nașterea unor povești de dragoste care implică protagoniști cu statute sociale incompatibile în optica vremii: Maria Sălcianu, fiica unui modest cojocar, și Alexandru Dăngescu, un tânăr care provine dintr-o familie bogată. Actanții au de suferit prin artificializarea gesturilor și prin intervenția brutală a autorului care „vine și retează mișcarea, înterpunându-și observațiile sale despre fizicul și comportamentul personajului”[16]. Bun cunoscător al mediului infracțional prin specificul meseriei pe care o pratică (este avocat), Ioan M. Bujoreanu are acces la straturi sociale diferite, recrutarea oamenilor buni și răi realizându-se din ambele zone, aflate în conflict. Ceea ce Marian Barbu concluziona în finalul studiului său dedicat romanului de mistere se aplică și în cazul particular al *Misterelor din Bucureşti:* „În romanul de mistere, castelele sunt înlocuite cu subterane, grote, peșteri, pușcării, unde mișună o lume a periferiei, a cărei viață larvară este studiată de către un conte, un boier, un binefăcător din lumea sus-pusă. Viața socială se împarte, în astfel de cazuri, într-un mod tranșant—bogați și săraci”[17]. Mahalaua este reprezentată în acest roman atât prin lumea micilor meseriași (cazul dramatic al familiei Sălcianu strivite de viciul și cruzimea personajului Dăngescu), dar și prin spațiul închisorii, care înghite nediferențiat în malaxorul unui sistem justițiar incompetent și corupt criminali și oameni nevinovați. Portretul pe care autorul i-l schițează lui Ion Borhină, unul dintre „oamenii iadului”[18], pornește de la stereotipul criminalului lombrosian[19]: „Acest bandit căruia îi zicea Ion Borhină, transilvănean de nație, era în vîrstă de cincizeci și cinci ani, statura lui se putea compara cu a unui uriaș, părul îi era negru țepos și creț, astfel că capul lui părea a fi în grosimea unei tobe; adăogînd la acest cap o frunte îngustă, niște sprincene tare pronunțate și apăsate pe niște ochi mici negri și sângeratici, a căror căutătură părea că provoacă totdauna disputa, mai adăogând un

[12] Marian Barbu, *Op. cit.*, p. 240.
[13] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 GRAMAR, 2005, p. 82.
[14] *Ibidem*, p. 81.
[15] Constantin Cubleșan, *Op. cit*, p. 175.
[16] Marian Barbu, *Op. cit.*,p. 77.
[17] Marian Barbu, *Op. cit.*,p. 232.
[18] Ioan M. Bujoreanu, *Mistere din București,* București, Editura Minerva, 1984, p. 454.
[19] Cesare Lombroso este un medic și criminalist italian care a susținut de-a lungul întregii sale cariere teoria existenței unei strânse corelații între trăturile fizice și tendințele de încălcare a legii (acestea erau considerate înnăscute); astfel, o serie de caracteristici fizionomice percepute ca primitive, rudimentare, permiteau identificarea unui infractor. Teoria criminalului lombrosian s-a dovedit nefondată științific.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

nas lung, cu osul ieşit afară şi nişte mustăţi lăsate pe o gură aşa de mare cât şi buzată (...)"[20]. În ciuda faptelor îngrozitoare pe care le mărturiseşte în faţa auditoriului format din oameni de aceeaşi teapă, „dictatorul tutor omorâtorilor din acea despărţire"[21] are şi „o scânteie de umanitate"[22], arătând milă faţă de nevinovatul Sălcianu, care din cauza şocului cauzat de situaţia în care este pus, suferă un atac cerebral şi moare. Lumpenul[23] prezent în romanul românesc de mistere, ilustrează una dintre primele ipostaze ale mahalalei literare româneşti. La autori precum George Baronzi (*Misterele Bucureştilor*) sau Th. Myller (*In Iassy*), această lume a declasaţilor este coborâtă la propriu în subteranele oraşului: „Atât Baronzi, cât şi Myller, care l-a imitat—nu încape îndoială, au preferinţe pentru stările difuze, nocturne, pentru lovituri din umbră. Adesea, fărădelegile caracterelor negre se desfăşoară în catacombe, cârciumi, cimitire—toate amintind de preromantism"[24].

Aşadar, romanul de mistere demonstrează că „la începuturile sale romanul nostru e citadin şi bucureştean.(...). Bucureştiul lui Pelimon, Bujoreanu, Baronzi, Gradea e o ciudată metropolă abia ieşită din ruralitate. Caracteristică este întâlnirea aspectelor urbane cu cele sătesti. Lumea lor o anunţă pe ce a lui G.M. Zamfirescu sau Eugen Barbu"[25].

Ciocoii vechi şi noi (1963), romanul lui Nicolae Filimon, se încadrează în ceea Marian Barbu considera „Structuri epice româneşti din secolul al XIX-lea contaminate de romanul de mistere"[26] şi oferă „informaţii interesante, adevărate documente de epocă despre mahalalele anului 1817, de la sfârşitul perioadei turco-fanariote"[27]. Anterior, în nuvela *Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala,* Filimon defineşte, într-o notă de subsol, conceptul de mitocan[28]: „Sub nume de mitocani, populul de jos înţelege pe dulgheri, zidari şi alţi meseriaşi ce locuiesc pe la mahalale şi mai cu seamă pe la metohul din Dealul Spirei, de unde chiar derivă numele de mitohani"[29]. Personajul principal al nuvelei menţionate, Mitică Râmătorin, este tipul slujnicarului recrutat „dintre gentilomii de mahala"[30], care refuză vehement titulatura de mitocan, deşi recunoaşte că este locuitor al mahalalei Cuibul cu barza. Dacă *Nenorocirile unui slujnicar* scriitorul porneşte de la o portretizare a slujnicarului, romanul *Ciocoii vechi şi noi* debutează cu imaginea generică a ciocoiului. Se profilează astfel o metodă la care scriitorul apelează în ambele cazuri: conturarea unui model care stabileşte limitele în care se încadrează personajul principal. Înainte de a intra în contact cu particularul, cititorului i se descrie tiparul: „Ciocoiul este, totdeauna şi în orice ţară, un om venal, ipocrit, laş, orgolios, lacom, brutal până la barbarie şi dotat de o ambiţiune nemărginită, care eclată ca o bombă, pe dată ce şi-a atins ţinta aspiraţiunilor sale.(...) Ajuns la gradul de mărire pentru care a comis toate mişeliile, a suferit toate umilinţele şi a declamat, fără de a le simţi, toate virtuţile din lume, ciocoiul îşi ridică masca

[20] Ioan M. Bujoreanu, *Op. cit.*,p. 453.
[21] *Ibidem.*
[22] *Ibidem*, p. 456.
[23] Termenul de *lumpen* sau *lumpenproletariat*este defint conform DEX-ului ca: „persoană care face parte din lumpenproletar"; astfel pentru definirea lui se impune clarificarea unui alt concept lumpenproletariat: „s. n. (În marxism) Categorie socială formată din elemente declasate (cerşetori, vagabonzi, aventurieri) proveniţi din diferite grupuri sociale. [Pr.: *-ri-at*] – Din germ. Lumpenproletariat".
[24] Marian Barbu, *Op. cit.*, p. 103.
[25] Nicolae Manolescu, *Op. cit.* , p.82.
[26] Marian Barbu, *Op. cit.*, p. 201.
[27] Dana Matei, *Teză de doctorat. Mahalaua în proza românească,* Bucureşti, 2010, p. 4
[28] Unul dintre sensurile acestui cuvânt menţiont în DEX este acela de mahalagiu, sau locuitor de la periferie.Cf. *Dicţionarul explicativ al limbii române.* Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura univers enciclopedic, 1998, p. 641.
[29] Nicolae Filimon, *Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala,* în vol. *Excursiuni în Germania Meridională. Nuvele.*Postfaţa şi bibliografie de Paul Cornea, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 297.
[30] *Ibidem*, p. 273.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ipocriziei de la ochi și se arată lumii în mizerabila și urâcioasa nuditate a sufletului său celui mic"[31].

Dincolo de istorie, pentru ilustrarea mahalalei, esențiale în romanul menționat sunt descrierile sau trimiterile care se fac la culoarea locală. Sunt surprinse realități ale societății de la începutul secolului al XIX-lea, oferindu-se informații interesante despre mahalalele bucureștene, dar și despre ceea ce constituia la acea dată centrul capitalei. O ipostaziere a centrului dual (concentrare a inteligenței, dar și a depravării) este Curtea domnească din timpul lui Caragea : „Poziționea topografică a acestui palat este astfel: pe locul unde se află astăzi casele lui Bossel era clădit palatul domnesc, compus dintr-un șir de case cu două rânduri, ce începeau din ulița Mogoșoaiei și se termina dinaintea caselor generalului Herăscu, pe ulița numită a Școalei. (...) Curtea domnească pe timpii aceia, se deosebea cu totul de curțile domnitorilor din zilele noastre. Atunci ea înfățișa **un centru unde se aduna tot ce aveau Bucureștii mai inteligent, dar mai leneș și mai depravat** (subl. ns.- M.A.)"[32]. Descrierile sincopează acțiunea, dar aceste pauze în derularea acțiunii reușesc să ofere o imagine asupra peisajului urban bucureștean din prima jumătate a secolului al XIX-lea. În deschiderea capitolului al X-lea, *Chir Costea Chiorul*, se face o radiografie a mahalalelor din București oferindu-se o informație interesantă, gruparea locuitorilor pe categorii profesionale: „Cei ce cunosc cum era forma orașului înaintea focului de la 1847[33] n-au decât să se gândească puțin și-și vor aduce aminte că, mergând drept pe ulița Colții spre Sf. Gheorghe cel Nou, era, pe timpii aceia, o piață triunghiulară, din care își luau începutul trei ulițe: una ducea spre Bărăție, alta către hanul lui Filaret și cea din urmă se îndrepta către pescăria veche din mahalaua Scaunelor. Cea dintâi era locuită de bogasieri, a doua de cojocari subțiri și groși, iar a treia, acoperită cu scânduri ca bazarele din Stambul, era locuită numai de abagii și găitănari"[34]. În legătură cu mahalaua Scaunelor au fost vehiculate două direcții de explicare a denumirii: prima direcție etimologică justifică numele prin trimiterea la ocupația de măcelari a locuitorilor din această zonă (scaunele erau de fapt buturugile pe care despicau carcasele animalelor sacrificate); cealaltă explicație[35] constă în obiceiul oamenilor de a se aduna și de a petrece în fiecare seară la un vecin în fața porții unde își aduceau scaune.

La începutul unui alt capitol, *Un suflet nobil*, se descrie „o uliță înfundată, strâmtă și neîncetat plină de noroi"[36] care este plasată în „estremitatea dinspre miazănoapte a mahalalei Oțetarilor"[37] și care reprezintă un eșantion al mahalalei periferice, murdare, în înțelesul pe care îl va avea acest concept după 1830. Această uliță este locuită doar de sacagii și căruțași care trăiesc în „bordeie mizerabile"[38], „învelite cu trestie"[39]. „Lecția de istorie"[40]pe care o primim se concretizează și în „tablourile și scenele de epocă, instructive ca niște gravuri, în care vedem cu mare claritate, moravurile sociale, instituțiile, locurile publice, casele străzile, echipajele,

[31] Idem, *Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoareci mănâncă,* București, Editura Art, 2007, pp. 11, 14.
[32] *Ibidem*, pp. 24-25.
[33] Incendiul din 23 martie 1847 a fost cel mai mare din istoria Bucureștiului și nu a putut fi stins timp de câteva săptămâni distrugând aproape un sfert din capitală. Martor ocular la acest incendiu a fost și scriitorul Anton Pann care a consemnat în jurnalul său (păstrat la Muzeul Național al Pompierilor din București) această experiență devastatoare pentru capitală. După ce orașul a revenit la viață a început reconstrucția lui după principii moderne. Cf. Emilia Sava, *Un sfert de Capitală a ars în „Focul cel mare",* http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/un-sfert-capitala-ars-focul-cel-mare, sit accesat la data de 23. 07.2016.
[34] Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi,* p.64.
[35] Adrian Majuru, *Bucureștii mahalalelor sau periferia ca mod de existență,* București, Editura Compania, 2003, p. 16.
[36] Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi,* p. 187.
[37] *Ibidem.*
[38] *Ibidem.*
[39] *Ibidem.*
[40] Nicolae Manolescu, *Op. cit.*, p. 96.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

costumele, bucatele și vinurile de pe masă, cosmeticalele, teatrul, muzica și limba"[41]. O descriere „etajată" sau în „oglindă"[42] a societății permite o coborâre în lumea de jos a „gentilomilor de mahala" care simulează gesturile centrului, ca o repetiție generală înaintea preluării controlului. În două astfel de scene (capitolul petrecerii, respectiv cel dedicat teatrului), menționate de Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe,* slujitorii își imită stăpânii, lumea de jos oglindește lumea de sus. Imitația nu este inutilă, pentru că succesiunea pe scara socială presupune un mecanism care implică îmbogățirea noului ciocoi prin ruinarea stăpânului său îmbogățit de obicei prin aceleași mijloace. În cazul personajului său, Nicolae Filimon întrerupe această logică socială, prin schimbul neverosimil al diavolilor cu îngerii[43].

Textul lui Nicolae Filimon, deși nu e dedicat mahalalei, oferă totuși o imagine interesantă asupra a ceea ce însemna Bucureștiul la începutul secolului al XIX-lea.

„Orașul-androgin" concept aplicat Parisului de Elena Prus, „având atât trăsături masculine (caracterul său expansiv și colonial, agresiv și dominator), cât și trăsături feminine (caracterul seducător și capricios)"[44] poate caracteriza prin analogie și Bucureștiul, supranumit în perioada interbelică „Micul Paris". În această etapă înfloritoare pentru ceea ce reprezintă Bucureștiul ca entitate urbană, se profilează la nivelul culturii române „mitul citadinismului"[45] care reflectă „o mentalitate modernă, o sensibilitate urbană și un cod de maniere adecvat acestor realități"[46]. Pe de altă parte, pentru bucureștenii de atunci, sintagma valora mai puțin decât pentru noi, cei de astăzi, pentru că ei cunoșteau „faliile sociale dintre centru și periferia încă oriental balcanică"[47]. Impunerea romanului citadin ca expresie a sincronismului, presupune pe lângă asumarea centrului și o explorare a mahalalei. Astfel, pe lângă romanele dedicate zonelor centrale se dezvoltă o direcție prin care se valorifică marginalul, spațiul mahalalei, plasate, în general, în zona periferiei. În teza sa de doctorat *Tema periferiei în romanul interbelic*,Luca Daniel realiza o posibilă grupare valorică a romancierilor interbelici care au abordat această temă: **scriitori de primul raft** precum Mateiu I. Caragiale, Panait Istrati, Felix Aderca urmați îndeaproape de Carol Ardeleanu, Isac Peltz, Ion Călugăru, H. Bonciu, G.M. Zamfirescu; **scriitori de raftul al doilea** ca Dan Petrașincu, Tudor Teodorescu- Branișteș, Tudor Mușatescu și **autori minori** precum F. Lorian, Florian Cristescu, Eugeniu Boureanu, Ion Munteanu, Margareta Moldovan, B. Jordan, Coman Constantin. Romanele scriitorilor de prim nivel valoric oferă o multitudine de perspective asupra mahalalei: viziunea realist-naturalistă a lui Carol Ardeleanu (*Diplomatul, tăbăcarul și actrița, Casa cu fete*), liricizarea mahalalei prin vocea lui G.M. Zamfirescu în ciclul *Bariera*, mahalaua etnicizată a lui Isac Peltz din *Calea Văcărești*, dar și a lui Ion Călugăru din *Copilăria unui netrebnic*,corelarea spațiului periferic cu tema dezrădăcinării în *Domnișoara din strada Neptun* sunt doar câteva dintre „fețele" acestei realități urbane, care îi ilustrează potențialul.

Tinerețea Casandrei (1914) considerat unul dintre primele romane ale mahalalei deschide galeria destinelor sufocate. Personajul principal, o fată de mahala, este crescută într-un mediu al sentimentelor reprimate, în familia necăjită a unui parlagiu poreclit Mocnitu. Păcălită de un subcomisar, intră în categoria „fecioarelor despletite" și este nevoită să accepte statutul de nevastă fără cununie. Deosebită de ceilalți oameni ai mahalalei, încearcă să se ridice printr-o

[41]*Ibidem,* p. 97.
[42]*Ibidem,* p. 98.
[43] Cf. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, p. 99.
[44] Elena Prus, *Parisul ca spectacol romanesc al modernității*,în vol. *Orașul și literatura*, p. 139.
[45] Rodica Ilie, *Utopia citadină în manifestele avangardiste românești,* în vol. Dumitru Chioaru (coord.), *Orașul și literatura.* Prefață Paul Cornea, București, 2009, p. 55.
[46]*Ibidem.*
[47] Adrian Majuru, *București: Povestea unei geografii umane*,București, Editura Institutului Cultural Român, 2007, p. 82.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

iubire pentru o persoană cu un alt statut social, dar eforturile sale sunt demontate, întoarcerea la fabrică fiind o recunoaștere a eșecului, dar și o salvare de la decăderea morală (cealaltă variantă ar fi fost prostituarea). O imagine interesantă pe linia dinamicii centrului în raport cu mahalaua este cea în care se surprinde o deschidere a granițelor și intensificarea procesului de cosmetizare a spațiului periferic: „Mahalaua se împestrița cu case mari. În locul căsuțelor bătrânești, cu acoperișuri țuguiate, se ridicau gospodării ca-n culoarea de roșu. Funcționari , negustori, oameni de afaceri cumpărau bordeie șubrede, le rădeau de pe fața pământului, clădeau pentru ei sau pentru specula închirierii. Linii de tramvai tăiau în toate chipurile orașul înlesnind transportul oamenilor de la mahala la centru. Lumea multă vreme nedeprinsă cu tramvaiul începuse să se folosească de le la toate prilejurile. Piatra cubică, pavagii noi, pe unele locuri asfaltul acoperiseră băltoacele. **Orașul se umfla** (subl. ns.-M.A.), împingând sărăcimea departe, pe unde fuseseră câmpii, gropi și șatre țigănești”[48].

Multiplicarea vocilor care își asumă rolul de ilustratori ai mahalalei, mai ales în cel de-al treilea deceniu al secolului trecut, este justificată de Georgiana Sârbu în *Istoriile periferiei.Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu* „prin atracția permanentă exercitată de urât”[49]. Consider că explicația este incompletă și nu justifică în totalitate fascinația scriitorilor interbelici pentru spațiul mahalalei. Henri Stahl făcea în 1935 o comparație între arhitectura agresivă a centrului și aspectul liniștit, specific românesc al caselor din mahalale bucureștene: „Pe când la centru s-au înălțat, în locul vechilor hanuri și primitoarelor case boierești, clădiri pedante fără pic de colorit local, imitațiuni sarbede după toate stilurile arhitectonice din lume, la mahalale doar mai găsești—deși tot mai rar—practicele case românești, atât de minunat potrivite pentru clima țării noastre”[50]. Percepția autorului este evident subiectivă, dar ne interesează nu atât justețea afirmațiilor sale, cât motivația demersului său.

În perioada postbelică interesul pentru zona mahalalei se menține în două registre: o ilustrare dictată de normele literaturii proletcultiste „în care apare amplificat contextul politic al momentului istoric de ideologie comunistă”[51] (*Bariera* de Teodor Mazilu), dar și o reprezentare valoroasă care se sustrage coloraturii politice (Alexandru Ștefanopol cu romanul său despre viața răufăcătorilor *În mahalaua Grant* este un caz nefericit „de eludare sistematică”[52]). *Groapa* (1957) lui Eugen Barbu rămâne romanul etalon al acestei perioade, care surprinde nașterea unei mahalalei scoțând acest topos din „circuitul literar al unui spațiu deja constituit”[53]. Deși apărute în plin regim comunist, ultimele două romane reflectă realități caracteristice altor momente istorice: începutul secolului al XX-lea. În ceea ce privește textele de propagandă comunistă, lumea pe care o propun este populată de personaje în general tributare unui model impus ideologic, fără substanță interioară, care servește strict unor idei preconcepute.

Amantul Colivăresei (1994)de Radu Aldulescu aduce în prim-plan mahalaua „omului nou”, construită pe verticală, expresie a urâțeniei industrializate. În perioada comunistă, pe care o ilustrează textul lui Aldulescu, are loc o fragmentare a orașului propriu-zis „în grupuri de orășele muncitorești cu particularități și nuclee de viață cotidiană proprii”[54]. În aceste mini-orașe, muncitorul, urmașul țăranului clăcaș dezrădăcinat din satul natal retrăiește sentimentul revenirii

[48] V. Demetrius, *Tinerețea Casandrei,* în vol. *Scrieri alese II. Romane.* Ediție îngrijită, prefață și note de Margareta Feraru, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 33.
[49] Georgiana Sârbu, *Istoriile perifiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*,București, Editura Cartea Românească, 2009, p. 7.
[50] Henri Stahl, *Bucureștii ce se duc cu 175 de ilustrații originale de altă dată*, Imprimeriile E. Marvan, București, 1935, p. 91.
[51] Dana Matei, *Op. cit.*, p. 7.
[52] Marin Sorin Rădulescu, *Restituiri: Un scriitor uitat*, în „România Literară”, nr.23, 2005.
[53] Georgiana Sârbu,*Op. cit.*, p. 18.
[54] Adrian Majuru, *București: Povestea unei geografii umane.*, p.27

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

„la viața pariarhală, dar la mari dimensiuni. El aparține doar cartierului, așa cum pe vremuri aparținea doar satului natal”[55]. Aducerea în spațiul urban a țăranului a fost prezentată ca o victorie a socialismului, dar acest fenomen „a dat naștere unei mase informe de locuitori renunțând parțial la valorile, credințele și practicile tradiționale, dar asumând tot parțial, discreționar valorile, credințele și practicile moderne, urbane”[56].

Rătăcirea personajului principal, aruncarea în mahala este o recție la amplul proces al depersonalizării inițiat de comunism: „Confiscarea identității personale reprezintă demersul fundamental al totalitarismului, vizând individualitatea în toate aspectele ei, de la cele abstracte până la cele concrete (...)”[57].

Romanul tranziției, *Simion liftnicul* (2001),aduce în scenă o mahala postdecembristă, comprimată pe verticală într-o scară de bloc, care reface în miniatură imaginea întregii țări. Petru Cimpoeșu alege registrul comic (și Dan Lungu în *Raiul găinilor* optează pentru aceeași formulă) ca să ilustreze realitățile României de după Revoluția de la 1989. Înghesuiți în apartamente și garsoniere cu pereți subțiri, moștenire a perioadei comuniste, oamenii trăiesc așa cum remarca Mircea Iorgulescu, „într-un colectivism olfactiv”[58] și auditiv. Autorul reușește să facă din acest spațiu comun și totuși privat axa romanului său, încetinește imaginea și amplifică sunetul oferindu-i generos cititorului posibilitatea de a se bucura din plin, nu doar pe gaura cheii, de spectacolul lumii.

O poetizare a mahalalei realizează Iolanda Malamen în romanul *Antoniu și Kawabata* (2007). Este „o carte despre dezumanizare, violenţă şi degradare, dar fără tuşele groase ale realismului primitiv şi fără exhibiţiile noului naturalism erotic”[59]. Realitatea mocirloasă în care se afundă personajele principale ale textului „cei doi cloșarzi, bastarzi ai speranței, pescuitori în propriul întuneric”[60] este doar pretextul de la care pornește autoarea pentru a construi într-o „oglindă deformantă” spațiul salvării, lumea ficțională creată prin povestirile lui Antoniu, personajul principal. Carol Ardeleanu realiza în perioada interbelică un roman, *Viață de câine*, asemănător prin tematică: decăderea ființei umane prin alunecarea în cerșetorie. În cazul lui *Antoniu și Kawabata* metoda se rafinează, Iolanda Malamen construind un text pe mai multe niveluri, care se deschid permanent prin povestirile lui Antoniu.

„Tușele groase” și „exhibițiile noului naturalism erotic” se regăsesc în romanul lui Adrian Șchiop, *Soldații. Poveste din Ferentari* apărut în anul 2013 la Editura Polirom. Într-un articol publicat în *Dilema veche*, Marius Chivu identifica trei mari calități ale acestei scrieri: „un impresionant roman de mediu”, „un emoționant roman de dragoste” și „un autentic roman de limbaj”[61]. Retragerea personajului-narator (Adrian/Adi/Adiță) din zona centrului capitalei în spațiul ghetoizat al Ferentariului are ca premisă finalizarea cercetării de antropologie culturală pe tema manelelor. Scriitorul însuși este autorul unei teze de doctorat pe această temă, ceea ce face vizibil un joc al identităților susținut și prin păstrarea numelui propriu în cazul naratorului. Mediul pe care îl explorează este acela al mahalalelor în care sărăcia proliferează în „preajma vilelor ca nişte „vapoare“, ale interlopilor de periferie, iubitori de manele”[62]. Pe acest fundal al unei lumi care presupune respectarea unor coduri și ierarhii, se profilează o poveste de dragoste

[55] *Ibidem.*
[56] Ciprian Mihali, Ciprian Mihali, *Centru și periferie: complicații și complicități,* http://atelier.liternet.rolarticol/2258lCiprian-Mihali/Centru-si-periferie-complicatii-si-complicitati.html, sit accesat la data de 27.04. 2015.
[57] Alice Popescu, *Moscova lui Platonov sau copilul spontan*, în vol. *Orașul și literatura,* p. 164.
[58] Mircea Iorgulescu, *Viața la români după evenimente,* în „Revista 22”, An XII, nr.51, 18 decembrie 2001, p.15.
[59] Doru Pop, *Cum ne îmbolnăvesc poveștile altora,* în „Apostrof”, Cluj-Napoca, nr. 10 (209), anul XVIII, 2007.
[60] Iolanda Malamen, *Antoniu și Kawabata,* București, Editura Cartea Românească, 2007, p. 14.
[61] Marius Chivu, *Ferentari love story*, în „Dilema veche”, nr 522, 13-19 februarie 2014.
[62] *Ibidem.*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

atipică între personajul-narator şi Alberto, un fost puşcăriaş, poveste care „reia şi reface tabloul standard al elementelor oricărei relaţii: seducţie şi intimitate, dependenţă şi suspiciune, abandonuri şi regăsiri, trădări şi regrete, totul curgînd lent spre implacabila degradare”[63].

Trecând în revistă diferitele ipostaze ale romanului mahalalei a fost evidențiat potențialul acestei teme literare, asociată cu „marele oraș”. Numai prin asumarea tuturor segmentelor realității urbane (a centrului și a mahalalei) în egală măsură se poate „vinde *experiența* unui oraș”[64].

BIBLIOGRAPHY

Barbu, Marian, *Romanul de mistere în literatura română,* Craiova, Editura Scrisul românesc, 1981

Bridge, Gary, Sophie Watson, Sophie, *A Companion to the City*, Blackwell, 2003

Bujoreanu, Ioan M., *Mistere din Bucureşti,*Bucureşti, Editura Minerva, 1984

Chioaru, Dumitru (coord.), *Oraşul şi literatura.* Prefaţă Paul Cornea, Bucureşti, 2009

Cubleşan, Constantin, *În jurul începuturilor romanului românesc,* Bucureşti, Editura Gramar, 2010

Demetrius, V., *Tinereţea Casandrei,* în vol. *Scrieri alese II. Romane.* Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Margareta Feraru, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967 *Tinereţea Casandrei,* în vol. *Scrieri alese II. Romane.* Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Margareta Feraru, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967

Filimon, Nicolae, *Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala,* în vol. *Excursiuni în Germania Meridională. Nuvele.* Postfaţa şi bibliografie de Paul Cornea, Bucureşti, Editura Minerva, 1984

Filimon, Nicolae, *Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoareci mănâncă,* Bucureşti, Editura Art, 2007

Majuru, Adrian, *Bucureşti: Povestea unei geografii umane*,Bucureşti, Editura Institutului Cultural Român, 2007

Majuru, Adrian, *Bucureştii mahalalelor sau periferia ca mod de existenţă,* Bucureşti, Editura Compania, 2003

Sârbu, Georgiana, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*,Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2009

Stahl, Henri, *Bucureştii ce se duc cu 175 de ilustraţii originale de altă dată*, Imprimeriile E. Marvan, Bucureşti, 1935

[63] *Ibidem*.

[64] Caius Dobrescu, *loc. cit*., p.15.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

CHILDREN'S LITERATURE – A FEW WORDS ABOUT GENRES

Carina Ionela Brânzilă

Assoc. Assist., "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The purpose of this article is to offer a glimpse into the history of children's books, and of children's literature as a whole both looking into the form and at the traditions in the development of children literature. This rather short survey wishes to introduce this subject, perhaps less familiar to Romanian scholars and to explore some of the major genres of children's literature which were born together with the advent of children's literature three centuries ago.

Keywords: literature, children, history, genres

Children's literature is a quite unique branch of the academic literary study: it is a newer field of research, it is still developing, and it is the only type of literature defined in terms of its intended readership, although it is not by children, necessarily with children but just aimed at them. Its academic study is of no interest to this target audience, though.

The classification into genres of children's literature has existed ever since it entered into print culture and this article makes use of the taxonomy suggested by Matthew O. Grenby[1] in his work on literature for children that underlies the importance of children's books of the 17th or 18th century on the formation of today's children's literature and on establishing of its genres.

Peter Hunt asserted that only texts 'written expressly for children who are recognizably children'[2], only texts that are interesting for children themselves can be considered proper children's literature. There is a plethora of texts written for children and sometimes it is difficult to choose from. As Margaret Meek states, there is a wide 'range of texts, diversity of topics, differences between readers, and vagaries of critical reactions in literature for adolescents'[3]. So a taxonomy was and is very much needed.

Zohar Shavit argues that children's literature develop following in the footsteps of adult literature and with an input from the educational system and its stratification, reflects a response to popular literature, a pattern Shavit states is applicable to all literature.

I contend that the very same stages of development reappear in all children's literatures, regardless of when and where they begin to develop. That is to say, the historical patterns in the development of children's literature are basically the same in any literature, transcending

[1] Grenby, M. O., *Children's Literature,* Edinburgh University Press, 2004, p. 26

[2] Hunt, Peter, *Passing on the Past: The Problem of Books That Are for Children and That Were for children*, in *Children's Literature in Education*, 21, 1996-1997, p. 200

[3] Meek, Margaret, *Encyclopedia of Children Literature*, 2nd edition, ed. By Peter Hunt, Routledge, 2004

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

national and even time boundaries. It does not matter whether two national systems began to develop at the same time, or if one developed a hundred or even two hundred years later (as with Hebrew, and later with Arabic and Japanese children's literatures). They all seem to pass through the very same stages of development without exception. Moreover, the same cultural factors and institutions are involved in their creation[4].

Grenby distinguishes in his critical guide to children literature[5] seven genres of children literature: fables, poetry, moral or instructive tales, the school story, the family story, fantasy and the adventure story.

Fables are perhaps the oldest form of literature targeting children, although not only them. A fable represents a concise and short literary form offering a moral lesson through the use of an animal story, most often, although sometimes plants, forces of nature and animated objects are being used. Fables may originate in the oral folk tale tradition. In time, like fairy tales, fables became associated mostly with children.

Sir Roger L'Estrange, a reputed collector of fables who published a collection of them in the late seventeenth century, redesigning the fables to be appropriate for children, as he considered suitable, wrote that 'it is beyond all dispute that the delight and genius of children, lies much toward the Hearing, Learning, and Telling of Little Stories'. Therefore children authors need be 'Indulging and cultivating of this *Disposition*, or *Inclination*, on the one hand, and the applying of a profitable *Moral* to the *Figure*, or the *Fable*, on the *Other*'[6].
L'Estrange theory mirrors that of John Newberry, the famous publicist, stating centuries later that children's literature should 'instruct and delight'.

Grenby argues[7], in fact, that fables can be considered the first form of literature dedicated to children, being as old as two thousand years and their discovery on the cuneiform tablets used by the Sumerians would indicate that they were used in educating the children. In fact, a great number of fables and their derivate were used over time for the youth and with great success. Most famous in the West are the fables written by Aesop, who was most probably a real historical character, a slave from Asia Minor around the sixth century, mentioned by Plato, Plutarch, Herodotus and other Greek writers. His collection of tales in verse dates from the Roman period and seems to be the source of all subsequent fables. Fables will, in time, take different forms and lengths, but their main role would remain that of their morale, the lessons they teach through an interesting allegorical story with appealing characters.

The next genre of children's literature as cornered by Matthew Grenby is poetry, a genre as old as the seventeenth century. Unlike fable, discussing poetry implies certain problems, such as, first of all, how to define children's poetry. This is a serious issue, much debated by critics, as several poems written for adults have landed in children's anthologies; at the same time, poetry written specifically for children at a certain time stopped being of any interest to them and now seem rather old and inappropriate, such as the case with pre-Victorian poetry.

It is generally agreed that the first good authors of poetry, still appealing today, are Robert Browning ('The Pied Piper of Hamelin', 1842), Edward Lear (*A Book of Nonsense*, 1846), in America, Henry Wadsworth Longfellow (*The Song of Hiawatha*, 1845) and Robert Louis Stevenson's *A Child's Garden of Verses* (1885). Earlier children's poetry has a strong religious tone and emphasizes mostly moral education, such as the famous John Bunyan's *Country Rhimes for Children* (1686).

[4] Shavit, Zohar, Poetics of Children's Literature, University of Georgia Press, 1986, p. 133
[5] Grenby, M. O., *Children's Literature,* Edinburgh University Press, 2004, p.6
[6] Müller, Anja, *Picturing Aesops: re-visions of Aesop's Fables from L'Estrange to Richardson*, no. 10, 2004, pp. 32-66
[7] Grenby, M. O., *Children's Literature,* Edinburgh University Press, 2004, p. 34

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Animal stories, other important genre of children literature, are in close connection to the fable and Grenby places them in the same category. John Goldthwaite correlates the rise of the animal story in the late nineteenth century to the invention of 'empire, electricity, and later the automobile, and, perhaps most importantly, of urbanization'[8]. These developments severed people's links with nature but simultaneously encouraged a nostalgic Arcadianism that created the demand for books like Beatrix Potter's *The Tale of Peter Rabbit* or Kenneth Grahame's *The Wind in the Willows,* as Grenby explains[9].

Grenby distinguishes another genre of children literature which he calls moral and instructive tales – the type of children literature that blends 'realism (the accurate depiction of everyday life)
and didacticism (instruction for a specific purpose)… not to say that some fairy tales or fantasies are not didactic, nor, say, that school stories or adventure tales cannot be realistic. But there is an important and distinct tradition of children's literature, visible from the seventeenth century to today, that deals with ordinary children in ordinary situations being taught to deal with ordinary problems.'[10]

In his classification, Grenby is very much in line with the opinion of writer Nina Bawden, in her 1980 essay: 'The most important realism that children need,' Bawden argued, 'is the realism of the emotional landscape in which the book is set'. A children's book, in her opinion, 'should be judged for the pleasure it gives, for its style and its quality', not according to how well it serves 'factions and interests and ideologies'.[11]

The puritan, moralizing literature of the eighteenth-century was filled with overt didacticism. In time, though, this decreased in popularity and by late nineteenth- and early twentieth-century the morale was more to be intuited than imposed. The main characteristic of the old moral tales was that they tried to teach morality and maturity to children. Later on, however, the children's own values, although it must be noted that not those values expressed by children themselves but rather by children authors in their name, became the norm.

In the later twentieth century the didactic novel for children began to overtly confront political and social questions and whereas 'early moral tales showed that most problems could be solved by better behavior or more sensible thinking, the modern 'adolescent novel of ideas' seldom offers simple solutions to the problems it presents'[12].

Some important authors for this particular genre of children's literature are:

The moral tale of the period before the nineteenth-century heyday transformed into the problem novel of the 1970s because, as some histories of children's literature state, a plethora of more popular sub-genres emerged: adventure stories, nonsense verse, Carroll-type fantasies, family stories, the once more popular fairy tales, and so on.

The fourth category in Grenby's taxonomy is that of the school story. This genre was so popular in Great Britain that George Orwell considered it a typical British thing, although Germany and The Soviet Union had many popular books of this type and so did other countries, most notably America with classics like John Knowles, Susan Coolidge, Louisa May Alcott and L. M. Montgomery.

Grenby, however, favors the opinion of George Orwell, stating that the classic type of the school story: 'narratives in which the school features almost as a character itself, and in which

[8] Goldthwaite,W., *Natural History of Make-Believe*, OUP, 1996, p. 251
[9] Ibid., p. 43
[10] Grenby, M. O., *Children's Literature,* Edinburgh University Press, 2004, p. 85
[11] Bawden, Nina, *Emotional Realism in Books for Young People*, *The Horn Book Magazine*, no.56, 1980, pp. 17-33
[12] Grenby, M. O., *Children's Literature,* Edinburgh University Press, 2004, p. 106

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

children fit happily into their school, each helping to form the character of the other – does seem to be rooted in British culture'[13]. Grenby argues that the American authors, however popular and representative, wrote series of books in which school simply happened to be the stage for the action itself, while the German school literature suffers from too much seriousness, while the Russian version paid tribute to the Soviet collectivism and party regimentation.

It is perhaps the long tradition of British public schools – the opposite of what the term represents in the American culture – what led Orwell, Grenby and other alike consider the school story a perquisite of the literature in Great Britain. The not too old phenomenon of Harry Potter's Hogwarts makes no exception.

School literature designed for children has a very early onset. Grenby[14] mentions a composition inscribed onto clay around the year 2000 BC, telling a school anecdote in Mesopotamia: entitled 'School Days', accounts for the story of a school boy, who gets in trouble at school for not being a good student. This very early text is quite similar to those from medieval England, called *colloquia scholastica*, schoolbooks teaching Latin or literate English and largely produced from the fifteenth century onward. They consisted of dialogues between a master and a pupil, or between fellow schoolboys, usually about the troubles at school. Early school narratives revolve around incidents and attitudes which are implicit in, not extrinsic to, school life.

The focus of school stories is often, especially with the development of the genre, on socialization: characters learn how to integrate successfully into a community and how to make friends and to resolve the demands of self and society. Another main theme of many school stories is the balance between submission and defiance, authority and autonomy[15]. Students are all the time in conflict with teachers or even some of their peers. A very important feature of the school book is its longevity. This, in Grenby's opinion, 'is largely due to its adaptability: it has successfully combined with other genres, appeared in a range of different media, and has absorbed and responded to changing social conditions.'[16]

The family story occupies a special place in Grenby's taxonomy, as, obviously, home and family represent the main stage for most children's stories. Even in the case of a black and white, dry and unwelcoming Kansas, a child protagonist like Dorothy warmly voices some of the most famous six words of the American cinematography: 'There is no place like home!', not to mention the yearn of all the children in Neverland for a home and a family.

However, family stories are more often than not, especially from nineteenth century onwards, stories of sadness, of problems, of struggle to regain a lost family member, of fracture or dysfunction. Jan Mark suggests that the absence of complete families takes is explained by the fact 'that children with two harmonious parents were likely to have little to unsettle them'[17]. However, as Grenby states: 'the absence of whole and happy families from family stories is not merely a device to give children freer rein or to allow pathos and adventure into the narrative. Rather, the absence of one or more parents serves to endorse the importance of family.'[18] Even those authors, who write about the constricting effect of families, particularly on girl characters, suggest that in fact families are liberating and comforting and something to strive for.

[13] Ibid., p.111
[14] Ibid., pp. 111-115
[15] Ibid., p. 136
[16] Ibid.
[17] Mark, Jan, *Family Stories*, *The Cambridge Guide to Children's Books in English,* ed. Victor Watson, Cambridge University Press, 2001, p. 250
[18] Grenby, M. O., *Children's Literature,* Edinburgh University Press, 2004, p. 136

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Next, Grenby discusses in his taxonomy the controversial topic of fantasy literature as a genre. Fantasy is a wide-ranging, fluid and a bit vague genre, not easy to define, although many authors have attempted. As Grenby puts it, 'It can incorporate the serious and the comic, the scary and the whimsical, the moral and the anarchic. It can be 'high' – taking place in alternative worlds –or 'low' – set in the world we know. Or it can combine the two.'[19]
Besides the setting, as mentioned above, the topics of this type of literature is comprehensive and obviously, fantastic, comprising 'stories of magic, ghosts, talking animals and superhuman heroes, of time travel, hallucinations and dreams'[20]. It has elements from other genres of children literature, such as adventure stories, fairy stories and nowadays, when it became extremely popular worldwide, even with school stories, animal stories and perhaps, honestly put, with all other genres.

Brian Attebery calls the various forms of fantasy 'fuzzy sets, meaning that they are defined not by boundaries but by a center' and 'there may be no single quality that links an entire set'.

But as a concept, fantasy is clearly central to any understanding of children's literature. Some have argued that fantasy is the very core of children's literature, and that children's literature did not properly exist until the imagination had been given an entirely free rein to entertain children in unreservedly fantastical books like Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* or *The Wizard of Oz, Narnia, Harry Potter.*It has been argued that all children literature is in fact a fantasy, a figment of imagination and, more often than not, a space populated with marvelous creatures and events. As Grenby puts it:

> *The fantastic can be regarded as spatial – or perhaps psychological – representations of childhood, places from which one is exiled as soon as one grows up. But it has also been argued that all children's literature is necessarily a fantasy. In the same way that an author writing about Narnia or Neverland is creating a fantasy world which they imagine but cannot actually inhabit, so all adults writing about childhood are describing a world that they can no longer directly experience.*[21]

In the same lines, Jacqueline Rose argues, in *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction,* which even the most realistic children's story is actually an adult's fantasy of what childhood is, or should be. And then in another sense, it might even be claimed that, because it relates that which has not taken place, all fiction should be understood as fantasy – although most critics have preferred to limit the genre to those texts depicting what *could not* (rather than *did not*) happen[22].

Tvetan Todorov discusses extensively the fantastic in his book *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, defining it, subjectively, as referring to a very small canon of literary works. What Todorov understands by fantastic is a bit particular: that particular realm of literature on the threshold of two other literary genres: the uncanny (*das unheimlich*) and the marvelous. The uncanny refers to what is at the same time strange and familiar. The marvelous, on the other hand, refers to a more traditional view of fantasy. The first involves a reaction in the character whereas the latter does not. The uncanny is incomprehensible or pure and simply incredible but the marvelous is easier acceptable.

[19] Ibid., p. 168
[20] Ibid.
[21] Ibid.
[22]Rose, Jacqueline. *The Case of Peter Pan, Or, the Impossibility of Children's Fiction*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

What the fantastic, according to Todorov, refers to that short moment of hesitation between belief and disbelief of the supernatural, scintillating between literary genres, as well.

> *The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event.*[23]

On the other hand, Perry Nodelman argued that 'children's literature is frequently about coming to terms with a world one does not understand – the world as defined and governed by grownups and not totally familiar or comprehensible to children'[24]. Good quality fantasy literature dramatizes this experience,

> *…transporting its characters into a past time or new world where all is strange and perplexing. Perhaps this mirroring of their own daily experience helps to explain why children relish fantasy so much. Or perhaps it is because in a new world where nobody knows the rules, children are not placed at a competitive disadvantage, and consequently feel the equal of adults in a way that they do not in their real lives.*[25]

Last but not least, Grenby refers to the genre of the adventure story, thus concluding his classification. Despite having some of the most illustrious exemplifications of all genres, Grenby considers it difficult to define compared to the other genres of children's literature. Some classical examples of adventure stories are: Defoe's *Robinson Crusoe* and Swift's *Gulliver's Travels*, Sir Walter Scott, Fennimore Cooper's *The Last of the Mohicans*, Jules Verne, Henry Rider Haggard. Grenby states that 'perhaps only those novels placing children, not adults, at the centre of events can be regarded as truly archetypical, like Robert Louis Stevenson's *Treasure Island.*'[26]

If early stories of the genre depicted adventure as something to be avoided, during the nineteenth century it became something desirable and appealing. Adventure stories represent stories of empowerment for children, describing a heroism that children enjoy and dream about.

Despite its genres and various taxonomies or studies, children's literature, although often being the Cinderella of academic studies and a disregarded field of research for many years, has finally come of age. It is not only being taken much more into consideration by specialists worldwide, but it has gained such popularity in the last decades that it had crossed over to the realm of adult literature, with an overabundance of grown-ups interested in it. It represents therefore a type of literature that, if it can be said so, will make history.

BIBLIOGRAPHY

Bawden, Nina, *Emotional Realism in Books for Young People*, *The Horn Book Magazine*, no.56, 1980

Goldthwaite,W., *Natural History of Make-Believe*, OUP, 1996

Grenby, M. O., *Children's Literature,* Edinburgh University Press, 2004

Hunt, Peter, *Passing on the Past: The Problem of Books That Are for Children and That Were for children*, in *Children's Literature in Education*, 21, 1996-1997

[23] Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Cornell UP, 1975, p.23

[24] Nodelman, Perry, *Some Presumptuous Generalizations About Fantasy*, in *Only Connect: Readings on Children's Literature*, ed. Sheila Egoff *et al.*, 3rd ed., Oxford University Press, 1996, p.175

[25] Grenby, M. O., *Children's Literature,* Edinburgh University Press, 2004, p. 192

[26] Ibid.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Mark, Jan, *Family Stories*, *The Cambridge Guide to Children's Books in English,* ed. Victor Watson, Cambridge
University Press, 2001Meek, Margaret, *Encyclopedia of Children Literature*, 2nd edition, ed. By Peter Hunt, Routledge, 2004
Müller, Anja, *Picturing Aesops: re-visions of Aesop's Fables from L'Estrange to Richardson*, no. 10, 2004
Nodelman, Perry, *Some Presumptuous Generalizations About Fantasy*, in *Only Connect: Readings on Children's Literature*, ed. Sheila Egoff *et al.*, 3rd ed., Oxford University Press, 1996
Rose, Jacqueline. *The Case of Peter Pan, Or, the Impossibility of Children's Fiction*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993
Shavit, Zohar, Poetics of Children's Literature, University of Georgia Press, 1986
Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Cornell UP, 1975

LITERATURE, MORALITY AND CENSORSHIP. THE AMERICAN PSYCHO PHENOMENON

Camelia Teodora Bunea

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This paper deals with the way in which Bret Easton Ellis's novel American Psycho became, from a moral point of view, one of the most criticized and rejected piece of prose - not only in the American literary scene, but also in Australia - since the publication of Nabokov's Lolita. The article deals with the main factors that led to the development of what became 'the phenomenon of American Psycho' while emphasizing on the different levels of censorship that the book and the author faced before and after publishing.

Keywords:American Psycho, censorship, America's literary scene, morality, shame.

Bret Easton Ellis s-a născut în Los Angeles în 1964. Scriitorul american a avut succes de la primul roman publicat – *Mai puţin decât zero* (1985) – scris încă din anii studenţiei de la Bennington College, Vemont, urmat de *Legile atracţiei* apărut la doi ani distanţă . În 1991 apare *American Psycho,* romanul care a dat curs unor controverse puternice , cartea pentru care se presupune că America nu -l va uita şi nici nu -l va ierta vreodată pe Ellis . În 1994 a publicat un volum de povestiri – *Informatorii* -, iar în 1999 apare *Glamorama.* Sunt publicate apoi *Lunar Park* (2005) şi *Imperial Bedrooms* (2010) – netradus încă în limba romană .

1.1 Bret Easton Ellis, *American Psycho*

Scriitorul american Bret Easton Ellis a reuş it să creeze o întreagă *revoltă* pornită din momentul publicării neautorizate a unui fragment *de o violenţă îngrijorătoare* din cel ce urma să fie cel de -al treilea roman al său , *American Psycho,* după cum afirma profesorul Julian Murphet[1]în studiul său *Bret Easton Ellis's* American Psycho. *A Reader's Guide*: ,,Se întâmpla în perioada de dinaintea publică rii, anularii şi apoi după ce a fost publicat *American Psycho*(1991) ca Ellis să intre în scenă ca cel mai cunoscut şi *periculos* scriitor mainstream al Americii."[2] Decizia editorilor de la Simon & Schuster de a nu mai publica romanul – plecând de la acuzaţiile privind *violenţa extremă* îndreptată *asupra femeilor* – a dus, în viziunea lui Murphet , la ,,cea mai

[1]Julian MURPHET este profesor la *School of the Arts and Media, Centre for Modernism Studie*s, Australia.

[2]Julian MURPHET, *Bret Easton Ellis's* American Psycho. *A Reader's Guide*, Continuum International Publishing Group, Nw York, 2002, p.15: It was in the period surrounding the pre-publication, cancellation and publication of *American Psycho* (1991) that Ellis truly entered center-stage as America's most notorious and 'dangerous' mainstream writer.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

animată controversă pe scena literară a Americii de la *Lolita* încoace."[3]*American Psycho* este într-adevăr un roman violent cu scene care îţi rămân în memorie mult timp după citirea lui , dar violenţa nu se îndreaptă exclusiv asupra femeilor , ci şi asupra bărbaţilor sau a copiiilor, fapt care nu l-a ajutat deloc pe Ellis la publicare (şi nici după).
Donna Lee Brien[4], urmărind traseul receptării romanului lui Ellis într-un articol din 2006 numit *The Real Filth în* American Psycho. *A Critical Reassesment*[5], aminteşte doar câteva dintre *etichetele* puse romanului imediat după publicarea fragmentului cu pricina despre care vorbeşte şi JulianMurphet : ,,cretin, inutil, fără temă, lipsit de valoare"[6]sau ,,superficial, o naraţiune a teniei"[7] sau ,,pornografie josnică, nu literatură [...] imoral şi fără valoare artistică" [8]etc. Toate aceste ecouri acuzatoare şi prompte au dus la întreruperea contractului lui Ellis cu cei de la Simon & Schuster cu numai câteva luni înainte de data prevăzută pentru lansare. Richard E. Snyder, pe atunci CEO la Simon & Schuster, citat într-un atricol din *The NewYork Time*[9], explica faptul că a fost *o eroare de judecată* să asocieze numele [editurii] cu o carte cu astfel de *gust* [estetic] *îndoielnic.* Interesant este faptul că nu numai *fragmentul* a fost prost receptat, ci chiar şi autorul a primit numeroase ameninţări:

> ,,În ianuarie am primit un telefon de la agentul meu. Ea a spus, parafrazez: *Ai primit ameninţări cu moartea, iar noi trebuie să ţi le arătăm.[...] Dacă nu ţi le arătăm şi tu nu eşti conştient de ele, dacă se întâmplă ceva, noi suntem răspunzători şi părinţii tăi ne pot da în judecată. Aşa că avem de gând să ţi le trimitem într-un pachet şi poţi să te uiţi prin ele, să le verifici*. Aceea a fost o după-amiază foarte interesantă."[10]

Pachetul, detaliază mai apoi Ellis, conţinea tot felul de scrisori pline de ură, ameninţări şi desene de tot felul în care oamenii îi explicau ce merită să / sau ce urmează să i se întâmple, ce vor face cu cadavrul lui etc. – lucruri asemănătoare celor pe care Patrick Bateman le povestea în *American Psycho:*

> ,,Unele dintre aceste ameninţări au inclus desene ale corpului meu şi oameni care descriau modul în care urmează să mă tortureze, şi ceea ce au de gând să facă cu cadavrul meu. Ei

[3] Julian MURPHET, *op.cit*, p.16: [...] *the decision by the editorial board at Simon & Schuster to drop it on the basis of these passages' excruciating violence against women, provoked the most animated controversy on America's literary scene since* **Lolita**.
[4] Donna LEE BRIEN este profesor asociat al *Central Queensland University*, Rockhampton, Australia.
[5] Donna LEE BRIEN, *The Real Filth in* American Psycho. *A Critical Reassesment, M/C Journal* 9.5 (2006).02 Iun.2014 http://journal.media-culture.org.au/0610/01-brien.php.
[6]Roger ROSEMBLATT, articolul *Snuff this Book!: Will Brett Easton Ellis Get Away with Murder?*din*New York Times Book Review* 16 Dec. 1990: 3, p.16:*moronic [...]pointless [...] themeless[...] worthless.*
[7] R. Z. SHEPPARD, articolul *A Revolting Development din Time*, 29 Oct. 1990, p.100: s*uperficial[...] a tapeworm narrative.*
[8] Brad MINER, *Random Notes* din *National Review*, 31 Dec. 1990, p.43: *vile [...] pornography, not literature [...] immoral, but also artless.*
[9] Richard E. SNYDER citat de Edwin McDOWELL, articolul *Vintage Buys Violent Book Dropped by Simon & Schuster* din *The New York Times*,17 Nov. 1990, p.13: *[...]it was an error of judgement to put our name on a book of such questionable taste.*
[10]Bret Easton ELLIS, *The Art of Fiction* No. 216, interviu luat de Jon-Jon Goulian, *The Paris Review*, http://www.theparisreview.org/interviews/6127/the-art-of-fiction-no-216-bret-easton-ellis 9 Iun 2014 (10:48): *In January I got a call from my agent. She said, and I'm paraphrasing, —You've been getting death threats, and we need to show them to you. Legal has talked it over. If we don't show them to you, and you're not aware of them, then if something happens to you, we are liable, and your parents can sue us. So we're going to send you a packet of these death threats, and you can look through them, and verify that you have seen them.‖ That was a very interesting afternoon*.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

> urmăreau să-mi facă aceleași lucruri pe care au crezut că *EU* le-am făcut femeilor din această carte pe care ei nici măcar nu o citiseră încă."[11]

Se pare că nici în 1990 relaţia dintre *realitate şi ficţiune* nu este destul de clară pentru marea majoritate a americanilor sau a cititorilor de oriunde. La fel cum Henry Miller a fost suspectat şi acuzat de le fi folosit pe femei ca pe *obiecte,* deşi într-adevăr ideea de *autobiografie ficţională* poate era mai greu de înţeles în anii '40 mai ales că personajul purta numele autorului, şi personalitatea lui Bret Easton Ellis a fost direct suprapusă peste cea a lui Patrick Bateman. Distincţia autor/narator/ personaj – pe care Gerard Genette o descrie şi explică în *Introducere în arhitext* încă din 1979 – nu pare a fi fost (la sfârşitul anilor '80) întru totul asimilată.

Julian Murphet subliniază încă de la începutul cărţii sale [12]faptul că această *tentație de a atribui violența înspăimântătoare a textului* și detalierea de multe ori dezgustătoare și explicită a stării mentale a lui Bret Easton Ellis este absurdă. Până și criticii au rămas blocați pe aceste pasaje (care constituie mai puțin de zece la sută din text) atacând imaginația bolnavă și misogină a lui Ellis - deși, de fapt, acestea sunt secțiunile cele mai mai îndepărtate de propria lui imaginație, bazate fiind pe o cercetare riguroasă:

> ,,Cercetarea pe care am făcut-o a fost pentru a mă informa în legătură cu secvențele crimelor deoarece, într-adevăr, n-aveam nicio idee cum să le dezvolt. Aceste secvențe, patru sau cinci împrăștiate de-a lungul cărții pe care le-am lăsat goale, nu le-am scris decât după ce cartea a fost finalizată; apoi m-am întors și le-am completat. Nu mi-a făcut plăcere să le scriu, dar am știut că trebuie să fie acolo. Așa că am citit o mulțime de cărți despre criminali în serie și am luat detalii de la care să pornesc [...] manualele de criminologie de la FBI, care într-adevăr conţineau detalii grafice, anumite motive, despre crime reale comise de criminali în serie, dar şi povesti detaliate despre ce au făcut criminalii în serie cadavrelor, ceea ce le-au făcut oamenilor pe care i-au ucis, în special crimele sexuale. De aceea am făcut cercetare, pentru că nu aș fi putut să inventez despre asta."[13]

Deci, adevărul tulburător este că, departe de a fi bolnav și pervers sau un tânăr tulburat, aceste secțiuni de *American Psycho* sunt documentate de scriitor plecând de la cazuri reale ale unor criminali în serie.

Romanul apare abia în martie 1991 la Random House/Knopf în seria prestigioasă a cărţilor cartonate *Vintage Contemporary.* Întrebat într-un interviu despre acest episod neplăcut al

---

[11] Bret Easton ELLIS, *art.cit.*:*Some of these threats included drawings of my body, and people describing how they were going to torture me, and what they were going to do to my corpse. They were going to do the same things to me that they thought —I had done to the women in this book they hadn't even read yet. But when the book came out a few months later, the controversy stopped. The complaints, the protests, the screaming about what a monster Bret Easton Ellis supposedly was, it all stopped. People finally read the book, and they found out that it wasn't four hundred pages of torture and mutilation and advocating the death of women. It's just some boring novel.*

[12] Julian MURPHET, *Bret Easton Ellis's* American Psycho*. A Reader's Guide*, Continuum International Publishing Group, Nw York, 2002, pp.12-24, capitolul *The Novelist.*

[13] Bret Easton ELLIS, *Interview with Bret Easton Ellis* al lui Jaime CLARKE: *The research that I did was only to inform the murder sequences because I really had no idea where to go with that. These were sequences, four or five of them scattered throughout the book, that I left blank and didn't work on until the book was completed; then I went back and filled those scenes in. I didn't really want to write them, but I knew they had to be there. So I read a lot of books about serial killers and picked up details from that and then I had a friend who introduced me to someone who could get me criminology textbooks from the FBI that really went into graphic detail about certain motifs in the actual murders committed by serial killers and detailed accounts of what serial killers did to bodies, what they did to people they murdered, especially sex killings. That's why I did the research, because I couldn't really have made this up*.

http://www.jstor.org/stable/20134803, 6 Iun. 2014 (23:33).

publicării romanului *American Psycho*, Ellis subliniază faptul că nici editorul său de la Random House nu a fost întru totul de acord cu unele pasaje:

> ,,El a susținut [că argumentele sunt de ordin] estetic, dar am bănuit că erau de ordin moral, și m-a enervat. Argumentul său a fost că aceste scene sunt atât de șocante, așa de *pe față*, că îți pot distrage atenția de la starea de spirit generală a romanului , adică 385 de pagini despre tânăr într-o societate în care nu crede și din care totuși vrea să facă parte . Despre asta este de fapt romanul . Și apoi există aceste explozii de sânge și viscere în anumite momente [...]. Preocuparea lui Gary a fost legată de *Cum vom fi capabili să se concentreze pe următoarea scenă de satiră socială după ce am citit două pagini despre modul în care o femeie a fost împușcata cu pistolul* de cuie, violată, etc, etc? Ei bine, cred că se poate. Vă provoc[...] ăsta e unul din lucrurile care mi se pare încă puternic la cartea asta."[14]

Cu toate acestea, Ellis nu a modificat cartea având încredere că poate, odată publicată în întregime, *satira* la adresa anilor ' 80 va fi înţeleasă . După publicare, opera a fost atacată însă în mod constant de majoritatea criticilor americani din motive morale sau estetice ; astfel, nici după apariţia întregului volum , *American Psycho* nu primeşte prea multe *review*-uri pozitive: criticii au considerat-o *lipsită de sens*[15], *respingătoare, o baie de sânge care nu servește niciunui scop* […] *morbiditate, gunoi pur, o carte murdară a unui scriitor murdar* [16]sau *un gunoi*[17]. Donna Lee Brien vorbeşte şi despre alegerea Organizaţiei Naţionale a Femeilor (NOW) de a selecta romanul *American Psycho* ca *legitimând violența sălbatică, inumană, mascată în sexualitate*[18].

Pentru Julien Murphet acest scandal pornit de NOW este văzut ca fiind nu numai lipsit de logică, ci chiar de neconceput : profesorul subliniază diferenţa vitală dintre degradarea gratuită , fără motiv, a umanităţii şi arta care arată (sau atenţionează) înspre acest fapt. A refuza să cumperi sau să citeşti romanul lui Ellis nu este modul în care să te fereşti *de bărbaţi ca el* , orice ar însemna această asociere, şi nici nu demonstrează , după Murphet, o (re)instalare a bunului gust în ceea ce priveşte literatura:

> ,,[...] într-adevăr degradarea femeii are loc cu siguranță în primul rând din prima linie a industriei modei din cauza logicii patriarhale a unei națiuni care refuză femeilor o salarizare egală și drepturi depline asupra propriilor corpuri ; și bunul gust în ceea ce priveşte literatura nu va avea nimic de spus în acest context[...] Misoginismul lui Bateman este un reflex, un simptom, al faptului că *gusturile* lui în materie de femei se bazează pe un divorț absolut între el și *ele* la toate nivelurile : cultural, psihologic, emoțional, intelectual, profesional, etc. Și acest divorț , acest abis absolut prin care femeile pot fi percepute doar ca obiecte

[14]Bret Easton ELLIS, *The Art of Fiction No. 216*, interviu luat de Jon-Jon Goulian, *The Paris Review*, http://www.theparisreview.org/interviews/6127/the-art-of-fiction-no-216-bret-easton-ellis 9 Iun 2014 (10:48): *He claimed aesthetic but I suspected moral, and it pissed me off. His argument was that these scenes are so shocking, so in-your-face, that they distract from the overall mood of the rest of the novel, which is pretty much 385 pages of a young man in a society he doesn't believe in and yet wants to be a part of. That's what the novel's really about. And then there are these explosions of blood and viscera at certain moments [...]Gary's concern was, How are we going to be able to concentrate on the next scene of social satire after we've read two pages about how a woman has been nail-gunned to a floor, and raped, et cetera, et cetera? Well, I think you can. I dare you. Deal with it. And that's one of the things that I still find powerful about that book.*

[15] Cristopher LEHMANN-HAUPT, articolul *Psycho: Wither Death without Life?*din*The New York Times* 11 Martie 1991, C18.

[16] Jonathan YARDLEY, articolul American Psycho: *Essence of Trash* din. *The Washington Post* 27 Feb. 1991, B1.

[17]Helen GUREY BROWN, *Editorial Judgement or Censorship?: The Case of American Psycho* din *The Writer* Mai 1991, pp.20-23.

[18]National Organization for Women.*Library Journal* , Febr. 1991, p. 114 citat de Donna LEE BRIEN in articolul *The Real Filth in* American Psycho.*A Critical Reassesment, M/C Journal* 9.5 (2006).02 Iun.2014 http://journal.media-culture.org.au/0610/01-brien.php.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

> consumabile, este prescris și determinat cultural . Cultură ale cărei *standarde* vor să le vadă conservate este cea care face posibilă existența în realitate a unui *Patrick Bateman.*[19]

Treptat, acest scandal s-a adresat direct titlurilor Knopf ş i Vintage, extinzându-se asupra tuturor produselor, companiilor sau brand-urilor care aveau de-a face Bret Easton Ellis. În acest context tensionat, Donna Lee Brien, aminteşte şi despre faptul că în mai 1991 Biroul Australian de Clasificare a Filmului și literaturii (OFLC) , agenția federală care administrează schema de clasificare pentru toate filmele , jocurile pe calculator ș i publicaț iile, inclusiv cărțil e – vândute, închiriate sau expuse în Australia – a anunțat că a clasificat *American Psycho* ca fiind o *carte restricţionată de categoria 1*.Julian Murphet, în capitolul *The Novel's Reception,* accentuează constanta reticenţă a australienilor (2002):

> ,,[...] această carte a atins un nerv sensibil în ţările vorbitoare de limba engleză unde a fost publicată, creând un *eveniment* care nu s-a stins [2002]. În unele locuri, ca de exemplu Australia, e încă viu, materializându-se în celofanul înfăşurat şi sticker -ul cu inscripţia *Restricţionat* în care cartea e înfăşurată pe raft , cât mai sus , din motive de cenzură naţională."[20]

Impactul asupra cititorilor a fost unul şocant şi neaşteptat , lucru recunoscut de autorul însuşi care, într-un interviu acordat lui Jaime Clarke , afirma: ,,A fost de-a dreptul şocant . Era ultimul lucru la care m-aş fi aşteptat să se întâ mple. Mă gândeam că poate vor publica romanul [Simon & Schuster] şi oamenii vor fi enervaţi , cred, dar nu m-am gândit niciodată că *nu* îl vor publica sau că va cauza acest gen de furie . Chiar nu mă aşteptam ca aşa ceva să se întâ mple."[21]Reacția lui Ellis a fost pe măsura acuzelor : romanul lui construit cu grijă a fost interpretat atât de greșit ; de neînțeles pentru autor a fost faptul că nici criticii n-au sesizat satira socio-culturală, fiind prea ofensaţi de alte părţi ale cărţii .

Prostia și încăpăţânarea, ne spune Murphet, duc la degradarea noțiunii de *bun gust*: ,,Literatura de azi, dacă este serioasă, tinde spre o extremă numai pentru că obiectivul urmărit – viaţa noastră astăzi - este de asemenea extrem : violent, brutal, alunecos, plin de crime și profund nedrept.[22]Astfel Ellis, spre deosebire de Miller care nu pledează niciun moment pentru transpunerea realităţii în artă fiind fidel mai degrabă unei suprarealităţi create de el î nsuşi – un fel

---

[19] Julian MURPHET, *op.cit.*, p. 69: *[...]their degradation at the hands of men such as Ellis, and at the same time reinstate a clear sense of good literary taste. Yet the degradation of women surely occurs first and foremost at the frontline of the fashion industry and the patriarchal logic of a nation which refuses women equal pay and full rights over their own bodies; and 'good literary taste' not only will have nothing to say about these things, but may even positively buttress them and ensure their survival. Bateman's misogyny is a relfex, a symptom, of the fact that his 'taste' in women is based on an absolute divorce between him and 'them' at every level: culturally, psychologically, emotionally, intellectually, professionally, etc. And this divorce, this absolute abyss over which women can only be perceived as consumable objects, is culturally prescribed and determined. It is the very culture whose 'standards' [...]want to see preserved that is making sure 'Patrick Bateman' can exist as a potential reality.*

[20]Julian MURPHET, *op.cit*, p.65: *[...]this book touched a nerve in the English-speaking countries where it was published, creating an 'event' which has not yet altogether passed. In some places, such as Australia, this 'event' is incarnate still in the cellophane wrapping and 'Restricted' sticker in which the book is packaged on the top shelf, for reasons of national censorship.*

[21] Bret Easton ELLIS, *Interview with Bret Easton Ellis* al lui Jaime CLARKE: *It was really shocking. This was the last thing in the world I thought would've happened. I thought maybe they would publish the book and maybe people would be upset by it, I guess, but I never thought they would not publish the book, or the book would cause this kind of fury. I just didn't think this was going to happen.*
http://www.jstor.org/stable/20134803, 6 Iun. 2014 (23:33).

[22]Julian MURPHET, *op.cit*., p. 72: *Literature today, if it is serious, tends toward the extreme only because the object it is tracking—our very way of life— is also extreme: violent, crude, slick, murderous and deeply unjust.*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

de *suprarealism* după James Decker –, reuşeşte să întoarcă proza înspre o realitate dură a momentului, satirizând-o, ironizând-o, arătându-i cinismul şi ipocrizia , lipsa de scrupule şi dorinţa continuă de afirmare, dar mai ales cruzimea , nebunia, violenţa extremă a unei lumi care din exterior poate părea fascinantă.

1.2 Patrick Bateman. Despre *credibilitate*

Primul care i -a luat apărarea lui Ellis şi romanului , a fost Norman Mailer într-un articol din *Vanity Fair*[23]apreciind că exact ceea ce e mai intorlerabil şi mai crud în arta lui Bret Easton Ellis este, de fapt, important şi de interes . Mailer înţelesese dezgustul autorului faţă de *coşmarul politic şi moral al Americii anilor' 80*, dar, cu toate acestea, Murphet nu crede că Mailer reuşise să înţeleagă subtilităţile formale şi estetice ale operei în sine, el cerând *un monstru cu o viaţă interioară mai complexă pentru a fi înţeles de cititori* .[24] Dar de ce această dorinţă a unui monstru cu chip uman ? Nu era tocmai această *umanizare* a monstruosului ceea ce i s -a reproşat lui Nabokov?Murphet intuieşte faptul că Ellis nu şi-a dorit niciun moment să creeze *un personaj central coerent şi credibil* care să-ţi dea şansa de a-l *simpatiza*[25].

Patrick Bateman, personajul principal al romanului , din perspectiva căruia aflăm totul , este un tânăr frumos, educat, inteligent, care ziua lucrează pe Wall Street, iar noaptea *pare* a fi capabil de fapte înspăimântătoare. Ellis nu are nimic de spus în mod direct , detaşându-şi în totalitate vocea de cea a naratorului . Primele rânduri ale romanului sunt o trimitere directă la inscripţia de deasupra porţii *Infernului* lui Dante Alighieri – ,,RENUNŢAŢI LA ORICE SPERANŢĂ, ĂIA CARE INTRAŢI AICI scrie mâzgălit cu roşu sângeriu pe peretele de la Chemical Bank , aproape de intersecţia Străzii 11 cu Bulevardul Unu [...]"[26]– dar nu există nicio prezenţă auctorială care să mai poată clarifica semnificaţia lor . Intuim treptat faptul că acţiunea romanului este plasată în Manhattan-ul anilor '80, într-o Americă în plină ascensiune economică şi în care , vom vedea pe parcurs, prăpastia socio-economică devine tot mai adâncă. Cititorul este deci lăsat să interpreteze singur, să decodeze mesajul ascuns sub numeroase *straturi şi niveluri de limbaj* care alcătuiesc romanul, sarcină deloc uşoară mai ales în *momentele infame în care visceralul*[27]îşi face apariţia.

Contrar părerii generale, Murphet afirma la un moment dat faptul că diferitele crime și acte de tortură analizate separat nu ar avea la fel de mult impact extrase fiind din contextul romanului pentru că ,,*American Psycho* este un text pervers unificat [...]din care nouăzeci la sută reprezintă

[23]Norman MAILER, *Children of the Pied Piper*: Mailer on *American Psycho*, Vanity Fair, Martie 1991: 124-9, pp.182-183.
[24]Julian MURPHET, *op.cit.*, p. 70: *[...]that the very intolerability of Ellis's material, not its artistry, was what guaranteed its worth and interest. Mailer understood Ellis's disgust with the moral and political nightmare of the 1980s in America, and applauded his animus; but this general sympathy aside, Mailer still seemed critically at sea, unable to come to grips with the formal subtleties and aesthetics of the work itself. "Since we are going to have a monstrous book with a monstrous thesis," he wrote, "the author must rise to the occasion by having a murdererwith enough inner life for us to apprehend him.*
[25]Julian MURPHET, *op.cit.*, p. 70: *Nothing could fly so completely in the face of what Ellis had actually achieved; and it is a testament to his formal radicalism, his refusal to fashion forth anything resembling a coherent and believable central character with whom one might ultimately sympathize, that most of the critical complaints and defences alike fell foul of the habit of comparison.*
[26] Bret Easton ELLIS, *American Psycho*, Polirom, Iaşi, 2005, p. 11.
[27]Julian MURPHET, *op.cit*., p. 24: *Making meaning of the various inscriptions, the layers and layers of language which make up the novel, was a task made deceptively facile for some readers by the sheer visceral force of the work's most infamous passages.*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

doar o folie atent aleasă care să î mbrace violenţ a"[28]. Adevărul este că personajele create de Ellis sunt lipsite personalitate , sunt piese de lego identice care se străduiesc s ă gândească la fel , se îmbracă la fel, vorbesc aproximativ la fel , tendinţa este spre integrare , nu spre *individualism,* un fel de spirit de turmă care să îi facă să aparţină unui *grup anume* atingând standardele cerute . Pălăvrăgeală stupidă d espre nimic pare să nu aibă sfârșit . Nici măcar vocile personajelor nu se mai pot distinge , par a fi simple extensii ale unui singur , interminabil monolog interior . Ellis subliniază faptul că ideea corporatistă de conferinț ă contribuie la captarea vocilor din orice context determinabil : apeluri în așteptare , linii de telefon incrucisate , rezervări, toate se fac şi se anulează în același spațiu gol . Capitole ca *Harry, Yale Club* sunt dominate de acest stil satiric al dialogului – cu toate acestea, atunci când Bateman intra într-un dialog cu o femeie , în general, în scenele din restaurante , un alt fel de ambianță înconjoară scena, dincolo de *vidul satiric*, există un *ton mai veninos* din partea lui împotriva femeilor . Julian Murphet vorbeş te despre aceste *caractere umane nedefinite*[29]care ajung să se confunde între ele în mod constant şi pentru care devine ceva obiș nuit şi acceptabil ca fiecare să împrumute (din) identitatea celuilalt.

Există în carte pagini întregi, plictisitoare, cu dialoguri goale, lipsite de conţinut sau cu descrieri interminabile ale mobilelor , electrocasnicelor sau produselor de îngrijire bărbăteşti , ale hainelor , parfumurilor, toate decupate – şi lipite parcă cu nonș alanță direct î n roman – din reviste de specialitate cu tot cu limbajul lor specializat . Dacă Ellis alege să îşi plictisească cititorul , este clar că există un motiv . Julian Murphet reuşeşte să argumenteze faptul că această *voce narativă* aleasă de autor, deşi *aparent inconsistentă*, este aleasă cu un scop anume.

Ca în toate celelalte romane ale autorului , şi în *American Psycho* naraţiunea se face la persoana I, modul indicativ prezent , fundamental pentru efectul continuu de plictiseală . O astfel de voce nemodulată creează un tip de rezistență și o monotonie în mintea cititorului , iar coerența monologului lui Bateman distruge cele mai multe dintre așteptările legate de stil ale experienței de lectură . Provocarea este aceea de a urmă ri o literatură care nu explorează deloc la *nivel stilistic* potențialul limbii . Naraţiunea este plană, plată şi din moment ce este la timpul prezent , se transformă într -un *solipsism* pe care Murhept îl caracterizează ca fiind populat de brandurile societății de consum . Vocea lui Patrick Bateman este repetitivă şi vizunea este lineară , limitată, un *monolog al non-sinelui,* „o repetare monoreflexivă ş i maniacală a unei fiinţei care nu poate şi nu vrea să iasă din coconul propriei rutine adoptând inumanul ş i transformându-l într-un obicei comun"[30].

În lumea lui Bateman nimic nu este nou, totul este *prescris*, forma, textura, ritmul și profunzimea vocii narative nu se schimbă . Monotonia vieţii de zi cu zi – care, în ciuda tuturor acestor rotații ale modei, se repetă în mod fundamental transfromându-se într-o procesiune fără sens, urmată ca pe un ritual căruia i -ai uitat scopul , dar pe care îl continui din inerţ ie – este transpusă foarte ingenios în carte. Murphet observă și tonalitatea aspră , cinică și snobismul personajului (Bateman) care „este întotdeauna gata să tragă cele mai drastice concluzii şi să facă concesii doar in cazul propriilor interese".[31]În *American Psycho* nu există iubire , ci doar un antagonism absolut

[28]*Ibidem,* p.25: *However, American Psycho is a perversely unified text, and the rest of the book—a good ninetypercent of it —is a carefully considered foil to the violence.*
[29]*Ibidem,* p.25.
[30]*Ibidem,* p.26: [*...]Ellis gives us instead the unreflexive repetition and monomania of a voice that has not escaped the cocoon of its own routine, and enacts the inhumanity of pure habit. We readers are not offered the consolations of the 'novel' as such;*
[31]*Ibidem,* p.27: *Tonally, the voice is packaged into a cynical and snobbish acerbity, which is always ready to draw the worst conclusions and make the least generous concessions to anything but its own interests.*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

între sexe: există bărbați și femei în această lume ficțională a lui Ellis care trăiesc pe părți opuse ale realității; *fiecare sex satisface celuilalt doar așteptările preconcepute și fixe într-o campanie generală de asediu și de dominație*, ne spune Murphet. Liniile de demarcație fiind trasate atât de drastic, nu poate exista nicio legătură sau dialog real. Lista termenilor de neconceput pentru Bateman includ cuvintele ,,căsătorie" și ,,copii".

Cel mai deranjant lucru în legătură cu sexualitatea lui Bateman nu este limbajul stereotipic și pornografic cu care redă scenele, ci violența incredibilă din câteva capitole: *Două fete, Uciderea unui copil la grădina zoologică, Încerc să gătesc și să mănânc o fată, Niște fete.* Este important de precizat că violența sexuală apare doar în a doua jumătate a cărții, primele trei acte de violență relatate sunt comise împotriva bărbaților și animalelor: omul fără adăpost Al și câinele său Gizmo, bătrânul ciudat cu câinele lui Sharpei și un băiat chinez care se ocupa cu livrările. Până la punctul culminant al primului episod cu prostituatele Christie și Sabrina, Patrick nu-și arată pe deplin *ferocitatea apetitul sexual*[32], după cum o numește Julian Murphet:

> ,,După încă o oră, le conduc neră bdător până la ușă, amândouă îmbrăcate și plânse, însângerate dar bine plătite. Mâine Sabrina o să șchiopăteze. Christie probabil că o să aibă un ochi teribil de negru și niște zgârieturi adânci de-a latul feselor, provocate de umerașul ascuțit. Eu o să am niște șervețele Kleenex pătate de sânge de jur împrejurul patului, plus o cutie goală de săruri de salată italienești, cumpărată de la Dean & Deluca." [33]

Chiar și aici, Bateman nu îi redă cititorului nimic la timpul prezent și astfel cuvintele lui pot să rămână la stadiul de potențialitate, bine conținute la nivelul unei fantezii bolnave; dar această ipoteză este spulberată de incidentele – pironită de ușă, o fată este torturată, mutilată și ucisă, înjunghiată în mod repetat, îi sunt tăiate sfârcurile, limba – relatate la sfârșitul capitolului *Prânz cu Bethany,* Bethany fiind o veche prietenă a lui Patrick pe care a reîntâlnit-o din pură coincidență. Dar și aici, un cititor atent poate să-și pună întrebări legate de alegerea victimelor pentru că pe Bethany nu o cunoaște nimeni din actualul anturaj al lui Bateman, deci nu există nimeni care să confirme dispariția ei.

Bineînțeles că la nivelul limbajului – la nivelul realității textuale – violența *există, se întâmplă,* cititorul este nevoit să ia contact cu toate acele propoziții care detaliază acte îngrozitoare., dar, cu toate acestea, în ciuda tuturor detaliilor grafice perturbante, ar trebui înțeles modul în care Ellis își construiește personajul:

> ,, ... există o idee numită Patrick Bateman, un fel de abstracțiune, dar nu și un eu real, ci doar o entitate, ceva iluzoriu[...] *eu pur și simplu nu exist.* Îmi vine foarte greu să mă fac înțeles la orice palier. Sinea mea este o făcătură, o aberație. Eu nu sunt o ființă umană la nivelul contingentului. Personalitatea mea este doar schițată și neformată, lipsa mea de suflet e persistentă și ajunge în profunzime.[...] Nu mi-a rămas decât un singur și sumbru adevăr: *nimeni nu este în siguranță, nimic nu se mântuiește.*"[34]

BIBLIOGRAPHY

[32] Julian MURPHET, *op.cit*, p. 41.
[33] Bret Easton ELLIS, *American Psycho*, Polirom, Iasi, 2005, p. 233.
[34] Bret Easton ELLIS, *op.cit.*, p. 487.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Helen GUREY BROWN, *Editorial Judgement or Censorship?: The Case of American Psycho* din *The Writer,* Mai 1991.

Bret Easton ELLIS, *American Psycho*, Polirom, Iași, 2005.

Bret Easton ELLIS, *The Art of Fiction No. 216*, interviu luat de Jon-Jon Goulian, *The Paris Review*, 9 Iunie 2014.

Cristopher LEHMANN-HAUPT, articolul *Psycho: Wither Death without Life?*din *The New York Times* 11 Martie 1991.

Norman MAILER, *Children of the Pied Piper*: Mailer on *American Psycho*, Vanity Fair, Martie 1991.

Julian MURPHET, *Bret Easton Ellis's* American Psycho. *A Reader's Guide*,Continuum International Publishing Group, Nw York, 2002.

Jonathan YARDLEY, articolul American Psycho: *Essence of Trash* din. *The Washington Post,* 27 Februarie 1991.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ION CHINEZU- TRANSYLVANIAN INTERWAR LITERARY CRITIC

Mirela Iulia Cioloca

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: What role does criticism have in understanding literature? Does reading taste develops through literary critics? Unexpected meanings of the book come to take root in the minds of those trying to decipher them.What are the values imposed by interwar society ? Interested in culture development and national identity, Ion Chinezu had been among those Transylvanian Romanians intellectuals who were concerned to carry forward the unified image of Romania.
The interwar period had enabled the development of cultural and literary Hungarian literature so that it began to outline its own characteristics. There were certain elements that kept their characteristics-language and cultural heritage - received in neighboring Hungary. ... The rest was shaped according to the historical region.

Keywords: criticism, values, interwar, development, identity.

Critica interbelică- primat al momentului

De ce se poate considera critica din perioada interbelică un primat al momentului? Pentru că, după vâltoarea istorică ce marcase momentul premergător Marii Uniri, critica, ca de altfel și creațiile literare, trebuia să se dezvolte. Ion Chinezu a dat întâietate criticii, stimulând avântul culturii.

Ce rol are critica în perceperea literaturii? Se dezvoltă gustul cititorilor prin intermediul criticilor literari? Ajung nebănuitele înțelesuri ale cărții să prindă rădăcini și sensuri noi în mintea celor ce caută a le descifra? Sau, după cum spunea George Bălăiță „Fără harul de a gândi pe cont propriu lumi imaginare, care includ dar depășesc cotidianul, te duci numai la vale, nu urci nicăieri".[1] Voi încerca să decelez impactul pe care îl are critica literară interbelică, pentru a observa dacă scriitorii rămân tributari epocii istorice din care provin.

După Mihai Ralea, criticul face parte din aceeași categorie ca și cititorii. Însă, spre deosebire de aceștia, el își pronunță cu voce tare impresiile și caută un înțeles general, care să se poată aplica multor categorii de oameni. El creează puncte de vedere noi. „Adăugând o aripă nouă edificiului, el îl face să trăiască încă" și „întreține longevitatea artei".[2]

Printre calitățile criticului, alături de „inteligență, gust estetic, prețuire superioară, adică iubitoare, a valorilor, dicțiunea ideilor, moralitate, politică literară onestă, continuitatea exercitării profesiunii",[3] Ion Simuț o distinge și pe aceea de mediator, deoarece trebuie să fie

[1] George Bălăiță, *apud*Ion Simuț, *Reabilitarea ficțiunii*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004, p.365.
[2]Mihai Ralea, *Scrieri din trecut•În literatură*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957, p.129.
[3]Ion Simuț, *Simptomele actualității literare*, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 2007, p.372.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

mereu în concordanță cu cititorul, să îi câștige încrederea pentru a-i deschide calea spre comunicare.[4]

Se mai poate adăuga faptul că a face critică și a educa gustul publicului ține de responsabilizarea culturală pe care o simte Ion Chinezu, a faptului că a reușit să învingă multitudinea schimbărilor survenite în istorie, contribuind astfel la elaborarea identității naționale. A fost, probabil, și o consecință a sentimentului național care a luat avânt în sufletul criticului. „Sentimentul național nu răbufnește decât atunci când a fost perfect asimilat, însă el trebuie să fi fost mai întâi de toate învățat ".[5]

Dovedind interes în dezvoltarea culturii şi a identităţii naţionale, Ion Chinezu se află printre românii transilvăneni intelectuali preocupaţi să ducă mai departe imaginea unitară a României. Aceasta se face prin integrarea literaturii transilvănene în literatura română. [6] De unde această distincție? Dacă după 1918 se vorbește despre literatura ardeleană atunci când se face referire la cea maghiară, aceasta din urmă va fi integrată ulterior literaturii române. Cel care a introdus în 1926 termenul de „literatură maghiară din România" a fost profesorul Kristóf György, datorită faptului că maghiarii care trăiau în această țară erau parte a vieții sociale și politice a țării. După Marea Unire împrejurările dezvoltării acestui tip de literatură devin prielnice. S-a permis, de asemenea, dezvoltarea vieții culturale și literare maghiare, astfel încât literatura începe să își creioneze propriile caracteristici. Însă există anumite elemente care își păstrează atributele- limba și moștenirea culturală primită din țara vecină, Ungaria. Restul... se modelează conform epocii și șuvoiului vieții care clocotește.[7]

Ceea se suntem astăzi se datorează, pe de o parte, contribuției culturale a lui Ion Chinezu. El a aparținut națiunii române, căreia i-a descifrat neajunsurile și oportunitățile. A înțeles istoria și a acceptat provocările impuse de situația politică prin care trecea țara în perioada interbelică. Astfel, a dat națiunii române ceea ce moștenirea sa culturală i-a permis. Și-a adus contribuția în domeniul publicisticii, criticii naționale. A facut parte din națiunea aceasta. „A aparține națiunii înseamnă a fi unul din moștenitorii acestui patrimoniu comun și indivizibil, a-l cunoaște și a-l cinsti."[8]

Incontestabil este faptul că, trăind în spațiul transilvănean, o condiție a intelectualului o constituie multiculturalitatea. Ca atare, cunoașterea limbilor națiunilor care conviețuiesc aici constituie punct de pornire în asimilarea culturii europene.[9] Având acea identitate multiplă de care vorbește Sorin Mitu,[10] preluând elemente ale contextului din care făcea parte, Ion Chinezu a achiziționat date care se regăseau în jurul său și le-a apreciat valoarea etică, dăruind generației sale interpretări juste, științifice. În acest fel, implicarea sa activă s-a profilat tot mai puternic pe arena literară. Putem afirma, cred, că a îndepărtat cătușele prejudecăților româno- maghiare și a distribuit prin puterea binefăcătoare a criticii sale energia revigorantă de care aveau nevoie scriitorii în perioada interbelică. Legată de această activitate e puterea înnoitoare pe care a revărsat-o: „generațiile nu se nasc, ele se fac. Ele reprezintă o cale prin care oamenii caută să

[4] *Ibidem*, p.373.
[5]Anne- Marie Thiesse, *Crearea identităţilor naţionale în Europa .Secolele XVIII- XX*, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p.9.
[6] Ion Chinezu, *Aspects of Transylvanian Hungarian literature*, p. 160, în Alexander Maxwel, (ed.), *The East- Westdiscourse, Symbolic Geography and its Consequences*, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern, 2011, Switzerland, p. 152
[7]Gavril Scridon, *Istoria literaturii maghiare din România 1918-1989*, Editura Promedia Plus, Cluj- Napoca, p.8.
[8]Anne- Marie Thiesse, *op.cit.*, p.8.
[9]Cseke Péter, *Valori ale presei maghiare din România (1919-2004)*, Editura Tritonic, București, 2015, p.21.
[10]Sorin Mitu, *Transilvania mea: istorii, mentalități, identități*, Editura Polirom,Iași, 2013, p.34.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

conceptualizeze societatea, încercând în același timp să o transforme".[11] El a făcut parte din generația dintre cele două războaie mondiale, interesată de cultura locală și preocupată de capacitatea sa creatoare, care poate aduce beneficii tezaurului cultural. Marin Bucur își expune mulțumirile față de acești oameni care au fost implicați în cercetări literare, s-au dedicat studiului și descoperirii valorilor estetice.[12]

Parte a condițiilor istorice de după Unire o reprezintă pluralismul. Prin acesta se înțelege complexitatea unei comunități sociale, varietatea nuanțelor, căilor și posibilităților sale.[13] Studiul critic al lui Ion Chinezu este parte a pluralismului cultural, deoarece surprinde mișcarea, dezvoltarea literaturii maghiare ardelene, efortul intelectual pe care l-au susținut scriitorii maghiari și pe care criticul ardelean l-a înțeles.

Ce s-a întâmplat cu critica și istoria literară după 1918? Acestea au parcurs un drum dificil, având parte de puțini specialiști care să le îndrume. Dar operele maghiare? Între anii 1919- 1933 au apărut nu mai puțin de 5000 de opere literare și științifice maghiare. Acest număr e mai mare decât cel al operelor apărute sub conducerea ungurească timp de 50 de ani, adică între 1867-1918.[14] Dacă sub guvernarea maghiară ungurii din Transilvania nu aveau nicio editură, în anul 1920, sub guvernarea românească, maghiarii și-au înființat la Cluj casa de editură Minerva care a publicat timp de 10 ani cărți ungurești în număr de 1 651 133.[15]

În Transilvania existau societăți culturale care reprezentau cadrul pentru desfășurarea vieții culturale a maghiarilor. Aproape fiecare oraș transilvănean în care se găseau maghiari avea parte de asociții culturale, societăți de lectură.[16] S-au înregistrat progrese considerabile în ceea ce privește cultura maghiară. Scriitorul german Rüdinger, după ce a vizitat România, Ungaria și Iugoslavia și a observat libertățile acordate minorităților de către conducătorii români, a afirmat într-o conferință ținută la München : „România este țara cea mai liberală în ceea ce privește tratamentul minorităților".[17] Ca urmare a însuflețirii de care avusese parte, fusese considerată, de asemenea, „un adevărat Eden al minorităților".[18]

Anii 1920 au adus o reînnoire a literaturii transilvănene ungare însă au inițiat și schimbări promițătoare, cooperări între grupurile etnice, în special între sași și unguri. Ca parte a multiculturalismului, se țineau întâlniri care se soldau cu lecturi. Prima întâlnire de acest gen a avut loc în anul 1928, a fost un succes, jovialitatea și prietenia au dus la o prosperitate a relațiilor pe parcursul a trei ani.[19] În Târgu- Mureș se organizau serii de prelegeri de către Makkai Molter si Mária Berde. La una dintre acestea Ion Chinezu a vorbit despre literatura maghiară, maghiarii despre Eminescu și Bălcescu iar Makkai Molter despre Goethe.[20] Molter

[11]Alexandru Vári, *Estetism sau angajare? Conflictul între generații în cultura vieneză (1867-1914)*, în Sorin Mitu, Florin Gogâltan (coord.), *Studii de istorie a Transilvaniei, Specific regional și deschidere europeană*, Asociația istoricilor din Transilvania și Banat, Cluj- Napoca, 1994, p.223, *apud* Sorin Mitu, *op. cit.*, p.44.

[12] Marin Bucur, *Istoriografia literară românească. De la origini până la G. Călinescu*, București, Editura Minerva, 1973, p. 386-386, *apud* Melinte Șerban, *Cultura mureșeană în memoria cărților*, Editura Ardealul, Târgu- Mureș, 2006, p.209.

[13] Virgil Nemoianu, *Romanian diagnosis*, în Adrian Solomon (ed.), *Romanian body and soul*, The Romanian Cultural Foundation, Bucharest, 2003, p.190.

[14] Jancsó Elemér, *Cartea ungurească în Transilvania în ultimii 15 ani*, în „Pastor Tüz", Cluj, 1933, *apud* Milton G. Lehrer, *Ardealul pământ românesc (Problema Ardealului văzută de un american)*, Ediție îngrijită de Edith Lehrer și Ion Pătroiu, Editura Vatra Românească, Cluj- Napoca, 1991, pp.442, 443.

[15]Transylvanus, *Le minoranze etniche della Transilvania*, Bucharest, 1940, p.27, *apud* Milton G. Lehrer, *op. cit.*, p. 443.

[16] Milton G. Lehrer, *Idem.*

[17]Silviu Dragomir, *La Transylvanie roumaine et ses minorités ethniques*, pp.211-212, *apud Ibidem,p.444.*

[18]Milton G. Lehrer în *La Tribune des nations*, Paris, nr.287, mai 1940, *apud* Milton G. Lehrer, *op. cit.*, p.445.

[19] John Neubauer, *Conflicts and cooperation between the Romanian, Hungarian and Saxon Literary Elites,1850-1945* în *Cultural Dimensions of Elite Formations in Transylvania(17770-1950),*edited by Victor Karady and Borbála Zsuzsanna Török, EDRC Foundation, Cluj- Napoca, 2008, pp. 175, 176.

[20] *Ibidem.*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Károly, care îndeplinea rolul de prezentator la aceste serate, evocă amintirile acestei prime întâlniri, care a fost atât de eficientă. Mária Berde le vorbea liceenilor români despre dezvoltarea literaturii române, iar Ion Chinezu, „unul dintre reprezentanții cei mai marcanți ai tinerei intelectualități române", profesor de gimnaziu la Târgu- Mureș, despre literatura maghiară.[21]

Perioada interbelică a fost plină de tensiuni pe plan politic care s-au reflectat în scrierile vremii. Spre exemplu, presa franceză și cea românească „orientează câmpul de investigație și cel al reportajului spre realitățile politice și își trimit corespondenți speciali să descopere adevărurile ascunse în spatele ușilor închise ale cancelariilor sau în profunzimile „anonime" ale societății".[22] Scopul reportajului era de a încerca să schimbe starea societății, prin pedepsirea injustiției. Dacă misiunea sa era de a fi alături de cei săraci și oropsiți, cea a lui Ion Chinezu se dovedește a fi alături de cei dornici de a se îmbogăți cultural, de a-i îndruma și de a le deschide ochii minții. El s-a îndreptat spre ceea ce înalță spiritul, spre frontiera româno- maghiară a culturalității. Reporterul manifestă o predispoziție spre fascinația frontierei, „așa cum resimte chemarea depărtărilor sau tentația riscului. Pentru că orice frontieră închide în ea povestea unei schimbări"[23] Tot astfel, criticul transilvănean își arată atracția spre literatura spațiului transilvănean. Aceasta, la rândul ei, e o investigație, o acumulare de experiențe, o forță pe care Chinezu o intuise. „Vuietul literar" creat în Ardeal se ridică din străfundurile acestui neam și își găsește suport prin intermediul unor elite românești.

Printre trăsăturile elitei, Eugeniu Sperantia, sociolog interbelic [24] distinge trei: 1) „Ea e centru de creație și emisiunea valorilor circulante, deci ea e principiu al orientărilor sufletești,...; 2) Ea e propulsarea circulației valorilor, deci centru al forțelor coesive; 3) Ea e factor determinant al modurilor de comportament, deci și factor al fizionomiei grupurilor." [25] Potrivit aceluiași autor, elita se dedică fabricării valorilor și transmiterii acestora. Doar prin existența elitei se asigură aportul de valori morale. Prin intermediul materialelor jurnalistice se desăvârșește transmiterea informației. Ființe încărcate cu determinare, elitele posedă o dorință puternică de a crea valori și de a le promova.[26]

Spiritul critic al lui Ion Chinezu se află într-o relație de interdependență cu societatea. De ce? Pentru că elita e dependentă de șablonul societății în care trăiește, însă tot ea elaborează tiparul de reguli care alcătuiește jocul : „Căci dacă ea se adaptează fatal tipului de societate, tot ea este „vinovată" de schimbarea acestui tipar".[27]

Prezentând mișcarea literară maghiară ardeleană, criticul este atent la situația istorico- politică care „condiționează opera literară, înțelegând și explicând atât succesele cât și paginile mai cenușii, mai lipsite de viață, tatonările și tentativele inerente oricăror începuturi", [28] mai ales după 1918, după înființarea statului național român.

Condițiile criticii

[21] Beke György, *Fără interpret, Convorbiri cu 56 de scriitori despre relațiile româno- maghiare,* Editura Kriterion, București, 1972, pp.38-39.
[22] Radu Ciobotea, *Reportajul interbelic românesc: senzaționalism, aventură și extremism politic*, Editura Polirom, 2006, p.10.
[23] *Ibidem*, p.85.
[24] Dan Dungaciu, *Elitainterbelică: Sociologia românească în context european-contribuții la o sociologie a sociologiei-*, Editura Mica Valahie, București, 2003, p.324.
[25] *Ibidem*, p.326.
[26] Eugen Sperantia, *Introducere în sociologie*, tomul II, „Principiile fundamentale ale sociologiei", Casa Școalelor, București, 1944, p.90, *apud Ibidem*, p.328.
[27] *Ibidem*, p.331.
[28] Gavril Scridon, *op. cit*., p.171.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Care sunt trăsăturile imperioase ale criticii? Obiectivitatea se găsește printre cerințele fundamentale, fiind un mod de abordare ideal, care trebuie relaționat la evenimentele istorice. Iar menirea jurnalismului interbelic nu e nici pe departe de a comunica informații neutre, ci de a privi trecutul prin prisma prezentului, de a antrena gândirea cititorilor, de a le trezi avânturi creatoare.[29]

Pe de altă parte, critica trebuie formulată într-un limbaj care să permită în continuare circulația valorilor literare care dau însemnătate unei culturi. De aceea, ierarhiile criticului trebuie să fie valide, să aducă o prospețime în contextul estetic. Critica devine astfel o forță restauratoate, o revigorare a spațiului literar.

Presa interbelică- marcă a elitismului interbelic, reper identitar

Cultura a reprezentat un apărător al spiritului românesc, permanent susținător în vremuri de restriște, mai ales în drumul pe care l-a parcurs înspre realizarea unității naționale. Ea reprezintă un mijloc de luptă politică, alături de limbă. Ambele au parcurs drumul sinuos al realizării estetice.[30]

În locul de cinste al revistelor și ziarelor s-au aflat cei mai aprigi apărători ai naționalismului- elitele. Ion Chinezu se încadrează în această categorie, fiind un spirit luptător. Dacă mulți alți precursori ai Unirii, gazetari transilvăneni, sunt preponderent oamenii de cultură[31], Chinezu nu face rabat de la calitate.

În condițiile diversității culturale căreia îi aparține, păstrarea identității culturale „este revendicată de însăși istoria culturală. Este matrice identitară.“ [32] Cultura presei aduce problema „poziționării publicului față de valorile culturale identitare și rolul presei în păstrarea identității culturale prin care ocupă un loc în panteonul valorilor universale“[33]

Presa- armă contra inculturii și nepăsării.Revista *Gând românesc*

Clujul de după Unire se bucură de o universitate românească, un teatru național, o operă română, un institut de istorie națională precum și de alte forme de învățământ superior (Academia de agricultură, Academia comercială, Academia de muzică și artă dramatică) și o grădină botanică. În acest context profesori renumiți își răsfrâng cunoștințele asupra celor interesați: Sextil Pușcariu, D. Racoviță, Onisifor Ghibu, etc. Publicațiile care se succed- *Gândirea, Cosânzeana, Evoluția, Cultura, Societatea de mâine*, *Darul vremii* vor atinge apogeul prin revista *Gând românesc* apărută în 1933.[34] Lucian Blaga, Ion Chinezu, D.D. Roșca , Emil Giurgiuca – activează în deceniul al patrulea al secolului al XX-lea.

Oare această dezvoltare culturală prezice destrămarea României Mari în 1940, elitele culturale intuind evenimentele următoare?„Acest rezultat final fusese presimțit de elitele tinere

[29]Raluca Petre, *Mitul obiectivității și felul cum privim presa interbelică prin prisma normelor prezentului*, în Aurelia Lăpușan (coord.), *Presa română interbelică între mitologizare și recuperare critică,Studii și cercetări de istorie a presei prezentate la Cel de-al IV-lea Congres național de istorie a preseiConstanța, 2011*, Ovidius University Press, Constanța, 2011, p.116.
[30]Victor V. Grecu, *Idealul unității naționale în presa românească*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1996, p.171.
[31]*Ibidem*, p.172.
[32]Gabriela Rusu- Păsărin, *Impactul presei culturale radiofonice sau despre comunicarea persuasivă a valorilorculturale în contextul globalizării*, în Gabriela Rusu- Păsărin, *Presalocală și regională în context european, Studii șicercetări de istorie a presei*, Editura „Independența Economică“, Pitești, 2010, p.182.
[33]*Ibidem*, p.186.
[34]Netea, Vasile, *Publicistică, III, Scrieri istorice: 1945-1976,* Ediție îngrijită de Fundația Culturală „ Vasile Netea“, președinte: Dimitrie Poptămaș, “Petru Maior” University Press, Tîrgu- Mureș, 2015, p.235, 236.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ale României care simțeau că „timpul le era măsurat“ și că erau deci obligate să creeze opere de valoare universală în scurtul interval de pace care le sta la dispoziție după 1919“.[35]
Revista *Gând românesc* aduce, odată cu apariția ei, o „cu totul altă stare de spirit, evident mai stimulativă și mai dinamică, după căutări și eșecuri în lanț, care, din fericire, îi ambiționaseră și îi treziseră pe ardeleni din somnul modestiei.“ [36] Își propune să îndrepte încercările literare spre același scop, care să se reflecte în ideile naționale și europene. Prin critica valorilor, pe care o dezvoltă Ion Chinezu, el se impune în noile generații, încrezător în forțele proprii.[37]

Apărută în 1933, publicația era o revistă de cultură a Ardealului, discutând cultura, realizând astfel istoria. Era, pe de altă parte, o „eliberare de complexe“ deoarece românii din fostul Regat aveau un „complex de civilizație“ față de Ardeal. [38]

Deși studiase doi ani la Paris înainte de publicarea revistei, fondatorul nu se lasă acaparat de imaginile vieții de acolo, se pare că dorea să concureze cu Occidentul în ceea ce privește deschiderea culturală. Ca urmare, revista *Gând românesc* vine ca un impuls creator, desfășurând o paletă reflectoare a creațiilor literare actuale. [39]

Tot așa precum corpul însetatului cere apă, structura intelectuală a lui Ion Chinezu cerea literatură. El însuși îi mărturisea lui G. Sbârcea în august 1940 în Cluj: „Sunt legat de un stâlp și acest stâlp e patima mea pentru literatură“ [40] Astfel, ca urmare a pregătirii sistematice de care avusese parte creatorul ei, Chinezu va fi o prezență permanentă pe parcursul publicației, preocupat de studii, articole, eseuri, cronici literare, implicat trup și suflet în desfășurarea revistei. Dovadă e nenumărata corespondență cu colaboratorii săi, feed-back-ul pe care îl dădea acestora pe tonul cerut de implicarea fiecăruia și de creația corespunzătoare. Nu se sfia să folosească o tonalitate gravă sau familiară, după cum era nevoie. Lui Gib I. Mihăescu îi spune că va tăia vițelul cel gras când va primi o nuvelă de la el, deoarece aceasta se va deosebi de încercările celorlalți, numiți „indivizii ăștia de redacție“, ale căror creații sunt slăbuțe.[41]

Modul de răspândire al revistei e fără precedent în secolul al XX-lea, deoarece Ion Chinezu se perinda prin sate cu căruța, pentru a-și distribui revista intelectualilor din zona rurală. E văzut astfel ca un „țăran“ cu un comportament de „autentic aristocrat“.[42]

Vasile Fanache susține receptarea europeană a ideilor promovate de revistă, întrucât aduce noutăți în ceea ce privește perspectiva asupra trecutului, promovarea tinerelor talente care animă viața literară. Numele revistei este concludent, scopul noii literaturi fiind de a transforma „gândul românesc“ din epocă. Deși pornește din străfunduri ardelene, literatura de aici își va croi loc spre cea europeană, dezvăluindu-și simbolistica.[43]

Aspecte din literatura maghiară ardeleană (1919-1929)

Anul 1930 adusese în sfera națională o circulară care specifica faptul că nu este îngăduit să se jignească minoritățile naționale. Aceasta avea loc ca o consecință a cuprinsului anumitor

[35]Matei Cazacu, *România interbelică*, *Interbellum Romania*, Noi Media Print, 2003, p.4.
[36]Cornel Moraru, *Critică și cultură*, în *Ion Chinezu, Relief în posteritate*, *Studiișsi comunicări prezentate la simpozionul științific prilejuitdecentenarul nașterii eminentului cărturar (Târgu- Mureș, 4-5 iunie 1994)*, volum îngrijit de Melinte Șerban, Dimitrie Poptămaș și Mihail Mircea, Fundația culturală „Vasile Netea“, Caiete mureşene-2, Târgu-Mureș, 1999, p.12
[37]*Ibidem*, p.13
[38]*Ibidem*, p.14.
[39]Doina Graur, *Ion Chinezu- personalitate exemplară (Mărturii)* în *Ion Chinezu, Relief înposteritate*,...p.20.
[40]*Ibidem*, p.42.
[41]*Ibidem*, p.43
[42]*Ibidem.*
[43]Ion Chinezu, *apud* Vasile Fanache, *Revista „ Gând românesc“ și personalitatea criticului Ion Chinezu* în *IonChinezu, Relief în posteritate*,...pp.59,60.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

manuale de istorie. În decembrie, la primul recensământ oficial se înregistrează 1.425.507 de persoane de naționalitate maghiară în România, iar după limba maternă 1.554.525. În aceeași lună apare revista *Erdélyi Fiatalok,* romanul lui Sándor Kacsó- *Pe linie moartă* (care prezintă dificultățile social- politice transilvănene din anii succesivi războiul mondial) și cartea lui Ion Chinezu.[44] Se pare că ultima lună din an s-a dovedit productivă pentru literatura maghiară.
Ion Chinezu a dat cea dintâi sintetizare a literaturii maghiare din România în primul ei deceniu, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană (1919-1929)*, lucrare scoasă de Editura revistei „Societatea de mâine", Cluj, 1930.[45] Datorită acestei lucrări și faptului că a fost un traducător autorizat din limba maghiară, se cuvine, pe drept cuvânt, să fie inclus într-o istorie a literaturii maghiare din România.[46] Chinezu și-a adunat majoritatea materialului pentru elaborarea cărții încă de pe vremea când era profesor la Târgu- Mureș. Vizitele pe care i le făcea scriitorului maghiar Molter Károly în acea perioadă, discuțiile cu acesta, cărțile pe care le împrumuta, toate aceste momente au dovedit un spirit curios, însă pus la punct cu operele scriitorilor maghiari și cu tendințele literare ale vremii.[47] După considerațiile lui Kuncz Aladár, această lucrare redă cu cea mai mare exactitate (așa cum nu se făcuse până atunci) literatura maghiară din Transilvania de după 1918.[48]

Criticul literar Nicolae Balotă susține în *Scriitori maghiari din România 1920-1980* necesitatea liantului româno- maghiar : „ A dura o boltă sau o punte înseamnă, în dublul sens al cuvântului românesc, a construi și a dăinui în timp. Este nevoie de asemena punți cuvântătoare între români și maghiari, frați pe același pământ. Numai astfel vom putea dura". [49] Românii „înfrățiți cu pământul Transilvaniei, înfrățiți cu natura, ca frunza și cu iarba codrului" [50] au înfiripat relații cu maghiarii, ca o consecință a conviețuirii. Ion Chinezu este, așadar, un susținător al literaturii maghiare, el însuși pătruns de suflul acesteia, contribuind la dezvoltarea ei „O colectivitate etnică nu poate să existe fără aportul intelectualității sale".[51]

După Mircea Popa, „o constantă de preț a scrisului științific transilvănean" este aceea „de a sluji înfrățirii dintre români și maghiari, de a pune în evidență adevărul istoric și a combate teoriile autarhice, izolaționiste, exaltate".[52] Asemenea lui Andrei Veress, cel care a elaborat *Bibiografia româno- ungară* și care a situat românii și maghiarii „mereu împreună pe diferite trepte ale devenirii lor istorice",[53] Ion Chinezu este elogiat de Liviu Rebreanu ca urmare a publicării cărții sale *Aspecte din literatura maghiară ardeleană (1919-1929)*, considerând că ungurii au în el un reprezentat ideal al criticii obiective, dar și istoric, comentator și judecător foarte documentat.[54]

BIBLIOGRAPHY

Bucur, Marin, *Istoriografia literară românească. De la origini până la G. Călinescu*, București, Editura Minerva, 1973

[44]Lucian Nastasă, Levente Salat, *Maghiarii din România și etica minoritară (1920-1940),* Centrul de resurse pentru diversitate etnoculturală, Cluj- Napoca, 2003, p.286.
[45] Gavril Scridon, *op.cit.*, p.9.
[46]*Ibidem*, p. 171.
[47]Beke György, *op. cit*., p.40.
[48]*Ibidem.*
[49] Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari din România 1920-1980, apud Ibidem,* p.10.
[50]Elie Buftea, *Transilvania și românismul*, 1943, p.10.
[51]Cseke Péter, *op.cit.*, p.11.
[52]Mircea Popa, *Andrei Veress- un bibliograf maghiar, prieten al românilor*, Editura Realitatea Românească, Vulcan, 2006, p.6.
[53]*Ibidem.*
[54]Mircea Popa, *Figuri universitare clujene*, Editura „Grinta", Cluj- Napoca, 2001, p.188.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Buftea, Elie, *Transilvania și românismul*, 1943
Cazacu, Matei, *România interbelică*, *Interbellum Romania,* Noi Media Print, 2003
Ciobotea, Radu, *Reportajul interbelic românesc: senzaționalism, aventură și extremism politic*, Editura Polirom, 2006
Cseke, Péter, *Valori ale presei maghiare din România (1919-2004)*, Editura Tritonic, București, 2015
Dungaciu, Dan, *Elitainterbelică: Sociologia românească în context european-contribuții la o sociologie a sociologiei-*, Editura Mica Valahie, București, 2003
Fülöp, Mária, *Județul Mureș în cărți, Maros Megye a Könyvekben, 1990-1999, Bibliografie-Bibliográfia,* Cu o prefață de Dimitrie Poptămaș,Biblioteca Județeană Mureș, Maros Megyei könyvtár, Târgu- Mureș, Marosvásárhely, 2002
Grecu, Victor V., *Idealul unității naționale în presa românească*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1996
György, Beke, *Fără interpret, Convorbiri cu 56 de scriitori despre relațiile româno- maghiare*, Editura Kriterion, București, 1972
Ion Chinezu, Relief în posteritate, *Studiișisi comunicări prezentate la simpozionul științific prilejuitdecentenarul nașterii eminentului cărturar (Târgu- Mureș, 4-5 iunie 1994)*, volum îngrijit de Melinte Șerban, Dimitrie Poptămaș și Mihail Mircea, Fundația culturală „Vasile Netea", Caiete mureşene-2, Târgu-Mureș, 1999
Karady Victor, Török, Borbála Zsuzsanna (ed.), *Cultural Dimensions of Elite Formations in Transylvania(17770-1950)*, EDRC Foundation, Cluj- Napoca, 2008
Lăpușan, Aurelia (coord.), *Presa română interbelică între mitologizare și recuperare critică,Studii și cercetări de istorie a presei prezentate la Cel de-al IV-lea Congres național de istorie a preseiConstanța, 2011*, Ovidius University Press, Constanța, 2011
Lehrer, Milton G., *Ardealul pământ românesc (Problema Ardealului văzută de un american)*, Ediție îngrijită de Edith Lehrer și Ion Pătroiu, Editura Vatra Românească, Cluj- Napoca, 1991

Maxwel, Alexander (ed.), *The East- Westdiscourse, Symbolic Geography and its Consequences*, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern, Switzerland, 2011
Mitu, Sorin, *Transilvania mea: istorii, mentalități, identități*, Editura Polirom, Iași, 2013
Nastasă, Lucian, Salat, Levente, *Maghiarii din România și etica minoritară (1920-1940)*, Centrul de resurse pentru diversitate etnoculturală, Cluj- Napoca, 2003
Netea, Vasile, *Publicistică, III, Scrieri istorice: 1945-1976,* Ediție îngrijită de Fundația Culturală „ Vasile Netea", președinte: Dimitrie Poptămaș, "Petru Maior" University Press, Tîrgu- Mureș, 2015
Popa, Mircea, *Andrei Veress- un bibliograf maghiar, prieten al românilor*, Editura Realitatea Românească, Vulcan, 2006
Popa, Mircea, *Figuri universitare clujene*, Editura „Grinta", Cluj- Napoca, 2001
Ralea, Mihai, *Scrieri din trecut•În literatură*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957
Rusu- Păsărin, Gabriela, *Presalocală și regională în context european, Studii șicercetări de istorie a presei*, Editura „Independența Economică", Pitești, 2010
Scridon, Gavril, *Istoria literaturii maghiare din România 1918-1989*, Editura Promedia Plus, Cluj- Napoca
Simuț, Ion, *Reabilitarea ficțiunii*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004
Simuț, Ion,*Simptomele actualității literare*, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 2007

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Solomon, Adrian (ed.), *Romanian body and soul*, The Romanian Cultural Foundation, Bucharest, 2003
Șerban, Melinte, *Cultura mureșeană în memoria cărților*, Editura Ardealul, Târgu- Mureș, 2006
Thiesse, Anne- Marie, *Crearea identităților naționale în Europa. Secolele XVIII- XX*, Editura Polirom, Iași, 2000
Transylvanus, *Le minoranze etniche della Transilvania*, Bucharest, 1940

Periodice
La Tribune des nations, Paris, nr.287, mai 1940

Articole
Elemér, Jancsó,*Cartea ungurească în Transilvania în ultimii 15 ani*, în „Pastor Tüz", Cluj, 1933
Nemoianu, Virgil, *Romanian diagnosis*, în Adrian Solomon (ed.), *Romanian body and soul*, The Romanian Cultural Foundation, Bucharest, 2003
Neubauer, John, *Conflicts and cooperation between the Romanian, Hungarian and Saxon Literary Elites,1850-1945* în *Cultural Dimensions of Elite Formations in Transylvania(17770-1950),*edited by Victor Karady and Borbála Zsuzsanna Török, EDRC Foundation, Cluj-Napoca, 2008

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

SACRED TIME – A CONSTANT OF THE CREATIVE ACT

Anamaria Dobrescu

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The purpose of this study is to identify and to illustrate several similarities that can be found between the moment of reciting the myth in archaic societies, as described by Mircea Eliade in his works, and the moment of accessing another reality, in a few literary texts of some very well-known Romanian writers. In the cases that we have chosen, the accession corresponds to the moment of an epiphany, and in four of them, even to the moment when the artistic inspiration appears. We will try to demonstrate the presence, in these texts, of a stereotypical structure of the moment when inspiration appears, transposed into a recurrent archetypal image that resembles to the scientific description of the sacred time, as made by Eliade: the dilation of the spatial-temporal limits – the dream – the woman/the muse.

Keywords: myth, sacred time,inspiration moment, dream, muse

În lucrarea de față ne propunem să realizăm o analogie între momentul invocării, re(-)citării unui mit și momentul apariției inspirației artistice în cazul creației unei opere literare. Studiul are ca punct de plecare teoriile lui Mircea Eliade despre „mitul viu", expuse în lucrarea *Aspecte ale mitului*. Ambele momente par să aibă în comun accesul la o stare de grație capabilă să genereze noi realități mai mult sau mai puțin imaginare, în funcție de măsura în care cei implicați în ritual percep experiența ca pe una vie, autentică.

Pornind de la premisa că mitul este întotdeauna „povestea unei faceri"[1], putem considera că orice reiterare a lui într-o activitate spirituală de valoare, într-o lucrare artistică capabilă să surprindă aspecte general-umane, valabile în orice timp - ca cea a Anei Blandiana, de exemplu - devine înzestrată cu puteri generatoare de noi lumi. Așa cum în societățile arhaice miturile care se refereau la originile lumii erau considerate „vii", „istorii adevărate", căci presupuneau ideea de sacru, tot astfel, în societatea modernă, operele care caută sacrul - ca esență a lumii, ca adevăr etern și îl aprehendează prin forța imaginarului și a simbolului - devin susceptibile de virtuți creatoare nebănuite la nivelul realității.

Referindu-se la caracteristicile momentului recitării miturilor în societățile arhaice, Mircea Eliade formula câteva dintre care noi am selectat trei pe care le-am considerat valabile și evidente și în cazul manifestării inspirației și nașterii unei opere artistice: prezența unui timp sacru ce implică dilatarea limitelor spațio-temporale, prezența unui farmec puternic căruia îi este asimilată recitarea, atmosfera fiind una specială, favorabilă inspirației (prezența unei muze) și caracterul „real" al mitului/operei literare față de realitatea ce pare doar un vis.

Ne vom îndrepta atenția cu precădere asupra aceleia care ni se pare cea mai evidentă: accederea la un timp prodigios, etern, sacru. Totuși, fragmentele selectate reflectă și existența

[1]Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Univers, Bucureşti, 1978, p.6.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

celorlalte două trăsături, ce se află în strânsă legătură cu prezența timpului sacru. Atât miturile, cât și creațiile artistice fac referire la existența unui astfel de moment, în care limitele spațio-temporale se dilată, făcând astfel posibilă manifestarea unei alte dimensiuni, mai subtile, a realității.

În explicațiile sale pe marginea procesului creator al miturilor, Mircea Eliade remarca existența unui *timp sacru*, la care se avea acces prin intermediul riturilor sau al ceremonialurilor de recitare a miturilor al căror scop era re-trăirea „religioasă" a unor experiențe originare. Reiterarea unor evenimente semnificative pentru momentul creației unor aspecte esențiale ale lumii presupune pătrunderea „într-o lume transfigurată, aurorală", într-un timp „primordial, timpul în care evenimentul a avut loc pentru prima oară. Iată motivul pentru care se poate vorbi despre «timpul tare» al mitului: e timpul prodigios, «sacru», când ceva nou, ceva tare și semnificativ s-a manifestat din plin."[2] Acest timp este asociat stării de grație a creației.

În cele ce urmează, ne propunem să identificăm câteva similarități și să ilustrăm elementele comune ce se regăsesc între trăsăturile momentului recitării mitului în societățile arhaice, descris de Mircea Eliade în studiile sale, și trăsăturile momentului apariției inspirație în câteva creații artistice ale unor scriitori români foarte cunoscuți. Ne vom referi, comparativ, la șase texte literare: *La țigănci*, de Mircea Eliade, *Lumina* și *Catrenele fetei frumoase*, deBlaga, *Leoaică tânără iubirea,* de Nichita Stănescu, *Scrisoarea I*, de Mihai Eminescu și *Sertarul cu aplauze*, de Ana Blandiana. În textele alese, momentul manifestării inspirației artistice implică accederea la o altă realitate, superioară, și este echivalentă cu momentul trăirii unei revelații generatoare de noi realități interioare, capabile să extindă câmpul de percepții și trăiri al ființei. Vom încerca să demonstrăm prezența la nivelul textelor a unei structuri stereotipice a momentului apariției inspirației, tradusă într-o imagine arhetipală recurentă ce respectă descrierea științifică făcută de Eliade funcției creative a mitului în *Aspecte ale mitului*: dilatarea limitelor spațio-temporale – visul – femeia/ muza. De asemenea, vom identifica și elementele ce fac trimitere la conținutul unor mituri.

Prezența unui timp sacru ce implică dilatarea limitelor spațio-temporale a fost remarcată de Mircea Eliade în *Aspecte ale mitului*, se regăsește și în opera sa literară *La țigănci.* Din momentul în care profesorul Gavrilescu intră în bordeiul de la tigănci, el începe aș aduce aminte de tinerețea sa, de perioada în care era îndrăgostit de Hildegard, un timp al iubirii sacru pentru el. Reamintirea și retrăirea experienței din tinerețe pune în contrast sacralitatea unui moment, în care eul vibra la unison cu sufletul, implinind un destin capabil de înălțătoare potențialități, cu decăderea și banalitatea vieții ce i-a urmat în virtutea abandonării eului unor slăbiciuni: „Pentru păcatele mele, sunt profesor de pian. Zic pentru păcatele mele, adăugă încercând să zâmbească, pentru că n-am fost făcut pentru asta. Eu am o fire de artist. "[3] Afirmația „n-am fost făcut pentru asta" reprezintă conștientizarea ratării propriului destin, în care sufletul său ar fi putut să se împlinească, apoi regretul acestei ratări, dar și tânjirea resemnată pentru o posibilă împlinire târzie. El trăiește nostalgia unui vis din tinerețe, sentiment ce implică un dor trist, o dorință suferindă, ce pâlpâie încă plăpând în adâncul ființei. „Eu am o fire de artist", îl situează pe Gavrilescu în linia celorlalte conștiințe creatoare alese de noi spre exemplificare, situându-l însă la polul neîmplinirii fizice a destinul său creator. Reamintirea provoacă dilatarea conștiinței și implicit dilatarea timpului, prin intermediul forței Erosului, principiu vital de bază, care va crea posibilitatea implinirii acestei dorințe într-un plan paralel al realității, magic, sacru. În momentul

[2] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, ed.cit., p. 19.
[3] Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri,* Editura Pentru Literatură, București, 1969, p. 445.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ieșirii de la țigănci, personajul constată, în urma confruntării cu câteva situații contradictorii, o diferență de 12 ani între timpul real, fizic și cel interior, sacru, trăit în bordei.
Bordeiul, de fapt, este un element arhetipal, simbolul coborârii în inconștient, al regresiei în elementul originar. În *Pământul și reveriile odihnei*, în deschiderea capitolului *Casa natală și casa onirică,* Bachelard îl citează pe Louis Renou cu versurile: „Acoperită cu stuf, îmbrăcată în paie,/ Casa seamănă cu Noaptea.”[4], ce exprimă poetic legătura dintre casă, ca spațiu sacru și element- matrice, cu visul, activitate predilect nocturnă, revelatoare a vieții psihice necenzurate și cu rol reglator. Mai mult chiar, descrierea casei corespunde prin detalii cu imaginea locuințelor ancestrale, a bordeielor. Bachelard observă: „Lumea reală se șterge dintr-o dată, când te duci să trăiești în casa amintirii [...] casa intimității absolute. […] E o casă de vise, casa noastră onirică. […] Și timpul curge din toate părțile, lăsând imobilă această mică insula a amintirii.” [5] Și pentru personajul lui Eliade lumea reală își pierde consistența, amintirile invadându-l , învăluindu-l asemenea apelor ce izolează insula de restul continentului. Casa onirică este o imagine arhetipală foarte profundă în care se află rădăcina, legătura cu lumea viselor. Ea este infinită, căci visam aici „la ceea ce ar fi trebuit să fie, la ceea ce ne-ar fi stabilizat pentru totdeauna reveriile intime”[6] și de aceea aici „ne pierdem.” Casa onirică este întotdeauna săracă, simplă, retrasă în mijlocul naturii, ea corespunzând imaginarului uman ancestral. Ea este un refugiu, un centru, unde simbolurile se coordonează. „Coliba este centrul unui univers. Devii stăpânul universului devenind stăpânul casei.”[7] Casa este simbolul inconștientului, sursă a energiei vitale, care, folosită în mod creator, sublimată, poate transforma ființa în stăpânul propriului univers. Ea poate avea însă și un efect distructiv dacă este reprimată sau deformată de frici sau îndoieli. Totuși, puterea ei este infinită și, într-un mod sau altul, găsește întotdeauna calea de implinire a celor mai profunde dorințe. În cazul lui Gavrilescu, forța inconștientului îmbracă forma lui Hildegard, al cărui nume, provenind din germana veche unde e compus din „hild” = luptă, bătălie și „gard”=împrejmuire, îngrăditură, ocol[8], ar înseamna chiar „protectoarea în luptă”; e vorba, bine-nțeles, de lupta dintre sine și ego, Hildegard salvându-l în final, prin moarte, de propriul lui eu deformator, care a sacrificat o iubire ideală în mod stupid, din milă sau din slăbiciune față de Elsa. Casa are rol ocrotitor, ce poate fi asociată pântecului matern. Cuvântul pântec chiar este folosit de câteva ori de Eliade atunci când descrie pierderea personajului în labirintul bordeiului. Casa reprezintă o imagine arhetipală a spațiului singurătății personale, „acea încăpere obscură închisă precum pântecul unei mame, acel cavou tainic, unde viața își regăsește valorile germinative.”[9] Casa are, așadar, un caracter matern și protector. Simbol al inconștientului și sursă a energiei vitale, ea reprezintă în egală măsură un spațiu al revelațiilor în care timpul sacru, etern se manifestă în deplinătatea drepturilor sale.

Referitor la atmosfera caracteristică momentului, putem observa că ea are un farmec deosebit, seducător, hipnotizant chiar. Acțiunea are loc în spațiul magic al țigăncilor, un loc al ritualurilor ancestrale, în care ghicitul (divinația), băutul cafelei (licoarea ce favorizarea ștergerea limitelor între conștient și inconștient), experiența labirintului (pierderea și regăsirea destinului), dansul (cercul), pierderea hainelor și înveșmântarea în giulgiu (moartea inițiatică și reînvierea spiritului) reprezintă etape ale unei experiențe inițiatice ce respectă un tipar arhaic. Femeile (țiganca, grecoaica, ovreica, nemțoaica) sunt asemenea unor muze a căror influență se manifestă

[4] Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile odihnei,* Ed. Univers, București, 1999, p. 80.
[5] *Ibidem,* pp. 80-81.
[6] *Ibidem,* p. 82.
[7] *Ibidem,* p. 98.
[8] https://www.behindthename.com/name/hildegard
[9] Gaston Bachelard, *op.cit.*,p. 102.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

cu diferită intensitate și în mod diferit. Oricum, prezența lor are un rol catalizator ce-i permite personajului să-și împlinească experiența inițiatică necesară evoluției.

Visul, ca alternativă a realității mai reală ca si trăire decât realitatea, este sugerat pe parcursul acțiunii ca și stare și e prezent în finalul deschis atât ca formulă estetică pentru care s-a optat în mod deliberat, cât și ca simbolistică ce reflectă o viziune metafizică specifică asupra lumii.

Și în poezia *Lumina* de Lucian Blaga apariția timpului sacru este favorizată de prezența Erosului, ca formă de manifestare plenară a energiei vitale: „Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept când te văd,/ oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintîi/, din lumina aceea-nsetată adînc de viaţă? […]// O mare/ şi-un vifor nebun de lumină/ făcutu-s-a-n clipă:/ o sete era de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi,/ o sete de lume şi de soare."[10] Forța iubirii este asemănătoare cu cea demiurgică, iar manifestarea iubirii este o epifanie ce provoacă o stare de grație, de revelație poetului. Dilatarea timpului este exprimată de metafora „o mare și-un vifor nebun de lumină", iar prezența timpului sacru prin referirea la „lumina creată în ziua dintâi". Iubirea și poezia sunt căi de împlinire a cunoașterii luciferice, elemente ale unei ecuații existențiale ce se condiționează și se completează reciproc. În *Catrenele fetei frumoase,* timpul sacru este reprezentat de timpul legendelor și al amintirilor, surprinse de poet în versuri, grație forței creatoare a Erosului: „Tu, fată frumoasă, vei rămânea/ tărâmului nostru o prelungire/ de vis, iar printre legende/ singura adevărată amintire."[11]

În binecunoscuta artă poetică a lui Nichita Stănescu, *Leoaică tânără, iubirea* momentul dilatării spațio-temporale, caracteristic apariției iubirii și inspirației poetice este exprimat prin simbolul cercului și al metaforei „strângere de ape", apa fiind un alt element arhetipal reprezentativ pentru ideea de vitalitate, de creație. Curgerea apei a fost mereu comparată curgerii timpului, asocierea păstrându-se, fiind însă suprapusă pe imaginea cercurilor concentrice ce se multiplică la infinit. „Şi deodată-n jurul meu, natura/ se făcu un cerc, de-a-dura,/ când mai larg, când mai aproape,/ ca o strângere de ape."[12]

În *Scrisoarea I* de Mihai Eminescu este evocat și invocat timpul sacru al începuturilor, al creației universului, după modelul mitului vedic. „Roiurile luminoase"[13] ale galaxiilor exprimă și aici dilatarea timpului și a spațiului generatoare de lumi noi. Recitarea cosmogoniei în imagini atât de sugestive conferă forță creativă viziunii poetice, îndeplinind astfel funcția de baza a miturilor din societățile arhaice. Prin puterea cunoașterii și prin sensibilitatea artistică ce-i conferă un grad sporit de accedere la lumile superioare, poetul se sustrage scurgerii timpului fizic, trăind în conștiință revelația timpului sacru.

În planul al doilea al cărții *Sertarul cu aplauze* de Ana Blandiana, timpul „sacru" își face simțită prezența de două ori, în două ipostaze diferite, de fiecare dată manifestarea lui fiind mediată de un personaj ce se dovedește a avea un rol simbolic, interstițiar. În primul caz este vorba de Frusinica, unul dintre personajele care jalonează existența lineară a lui Alexandru la Plai, o tânără țărancă responsabilă cu gătitul pentru orășenii adunați acolo în timpul verii. Alexandru se simte fascinat de forța ei interioară ce-i permite să fie ea însăși cu fiecare, liberă de orice prejudecăți. Este o putere simplă, ce se revarsă natural din ea, în jurul ei, nepervertită, netrucată. „așa cum o privește […] cufundat în acel vid de voință de care ea nu este întrutotul străină, are revelația […] că această femeie nu prea frumoasă și probabil analfabetă, este cea mai plină de mister dintre ființele pe care le-a întânit, iar atracția pe care o exercită asupra lui –

[10] Lucian Blaga, *Poemele luminii*, Ed. Prometeu, București, 1991, p. 5.
[11] Lucian Blaga, *Ce aude unicornul* ,Ed. Minerva, București, 1975, p. 11.
[12] N. Stănescu, *Necuvintele*, Ed. Litera, București, 2010, p. 43.
[13] Mihai Eminescu, *Poezii*, Ed. Litera, București, 2010, p. 481.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

despre care nici n-ar putea spune cu precizie dacă este şi de natură sexuală – este atracţia unui spirit – deşi cuvântul pare nepotrivit la cineva atât de material – de o forţă neobişnuită, strivitoare aproape, pentru cei din jur."[14]

Aparent, efectul pe care îl are ea asupra lui Alexandru este de fascinație, dar trei dintre episoade, cel puțin, sugerează capacitatea ei de inducere a unei stări para-normale, o stare de grație, de halucinație sau de inspirație, o putere caracteristică unei muze, nimfe, naiade sau vrăjitoare „Ceea ce simte acum - și o simte ca pe o descoperire esențială nu numai pentru sine, ca bărbat, să zicem, dar și, oricât ar părea de bizar, și pentru scrisul său – ceea ce simte acum este că se află, că e plasat, într-o poziție optimă față de această forță, destul de aproape și destul de departe de ea. […] Alexandru își dă seama că intuiește ceva esențial din puterea acestei ființe: « O putere convertibilă.»"[15] Convertibilitatea la care se face referire ar fi probabil forța vitală → forța creativă, dar ea presupune și un aspect transfigurator, pe care numai anumite ființe, cu o anumită stare de agregare a energiei vitale, o pot favoriza, într-un mod alchimic. Din această perspectivă, dacă revenim la ideea timpului sacru, putem observa manifestarea sa favorizată de prezența Frusinicăi într-un context în care realitățile parcă se contopesc sub presiunea timpului ce se dilată. Ceea ce favorizează însă aceste modificări de structură a materiei este intâlnirea surprinzătoare dintre Alexandru și Frusinica. Neputând scrie, el iasă din bordei, le ascultă pe Frusinica și Irina povestind, apoi o pornește spre sat. Dar pe drum, la doar cateva clipe după, o surprinde pe Frusinica tăvălită în iarbă cu Tănase. Fascinat inițial de privirea ei amuzată, constată șocat că era fizic imposibil ca ea să fie prezentă în două locuri deodată. Încearcă să înțeleagă, dar simte cum timpul își modifică consistența, momentul fiind urmat imediat de apariția mult râvnitei inspirații: „Simte cum timpul îi scapă, elastic, dilatându-se şi chircindu-se după nevoi şi legi insesizabile simțurilor sale, şi-i trece prin minte, cu un început de spaimă, că (ea) nu avea cum să ajungă aici, că se află în două locuri în acelaşi timp. Poate că e vrăjitorie, îşi spune, şi-şi aude singur cuvintele în gând, ca şi cum le-ar fi articulat sonor, ca într-o cutie de rezonanţă, acolo, in interiorul craniului. Şi, ascultând cuvintele, zâmbeşte foarte ironic şi se uită la ea pentru prima oară, fără a încerca să scape, hotărât să înţeleagă ce se întâmplă. În acelaşi timp, îşi aude vocea întrebând moale, aproape şoptit, infantil: - Cum ai ajuns aici? Presupunând că ar fi fost conştient cu numai o clipă înainte de întrebarea pe care o va pune, ar fi ştiut că nu trebuie să o facă, dar Alexandru e la fel de mirat de cuvintele sale, ca și de întreaga situație care i se pare străină de sine, de neînţeles. [...] Alexandru simte fizic cum clipa se dilată și, chiar după ce se hotărăște să plece, i se pare că o trage după el, forțând-o să se mărească şi mai mult, să se deformeze, să-şi schimbe în mod nesănătos şi ameninţător forma. […] Faptul de a se fi urnit din loc, de a fi întrerupt el, din iniţiativa sa, acea clipă fără sfârşit îl resimte ca pe o victorie. O victorie care îl goleşte deodată de gânduri de sentimente, de impresii, făcând deodată un mare gol în el însuşi şi în jur, un gol în care Alexandru simte deodată cum se revarsă cu grabă şi zgomot conținutul paginilor nescrise încă. [...] Călcând din ce în ce mai grăbit, alergând aproape, ca şi cum de graba aceea, de ajungerea la timp în fața hârtiei albe ar depinde soarta lumii aceleia de fantasme devenite de la o clipă la alta mult mai strălucitoare, mai plină de semnificaţii decât oamenii adevăratei lumi. Adevărate? Ca și cum ar vrea să le verifice autenticitatea Alexandru întoarce din fugă capul spre digul lăsat în urmă. În iarba înaltă nu se mai vede, însă, nimeni şi Alexandru grăbeşte și mai tare pasul, urcând cu respirația tăiată panta abruptă a malului, de parcă demonstrase ceea ce era de demonstrat, de parcă enorma clipă trăită nu fusese decât un vis,

[14] *Ibidem, Sertarul cu aplauze*,Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 277.
[15] *Ibidem*, p. 278.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

infinit mai lipsit de consistenţă decăt orbitoarele imagini pulsând nerăbdătoare să devină cuvânt."[16]

Aşadar, momentul inspiraţiei, al exploziei creaţiei este însoţit de accederea la un timp sacru. Actul scrierii, atunci când se face într-un moment de graţie, dilată limitele spaţio-temporale, reuşind a le transcende. În astfel de momente, scriitorul se identifică cu ipostaza demiurgică ce îi conferă puterea de a transforma în mod subtil realitatea. Mai mult chiar, realitatea paginii scrise capătă o pregnanţă atât de mare datorită intensităţii stării de conştiinţă încât face concurenţă realităţii materiale, ce pălește asemenea unui vis. Bine-nțeles, întregul episod are loc în mintea lui Alexandru; s-ar putea spune că era foarte posibil să fi aţipit. Dar nu explicaţia logică a stărilor contează aici, ci faptul că autoarea şi-a imaginat plastic momentul inspiraţiei în asociere cu dilatarea timpului, cu senzaţia lumii ca vis, cu contopirea planurilor real-imaginar, cu prezenţa elementului feminin (muza).

În concluzie, starea de inspiraţie şi de creaţie presupune o expansiune a conştiinţei care implică o dereglare a simţurilor ce poate fi mediată de factori precum prezenţa unei „muze". Oricum, scrisul, asemeni miturilor, presupune un ritual şi un ceremonial prin care se reiterează experienţe esenţiale generatoare de sensuri. După cum am putut observa, creaţiile artistice dezvăluie în procesul naşterii lor anumite similitudini legate de momentul apariţiei energiei creatoare, iar manifestarea acesteia respectă un tipar specific instituit prin mit şi perpetuat ulterior, uneori inconştient. Acest fapt se verifică în cazul acelor creaţii literare ce oferă, asemeni miturilor, revelaţii şi experienţe vii, adevărate, semnificative şi transfiguratoare pentru fiinţa umană.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei:

1. Blaga, Lucian, *Poemele luminii*, Ed. Prometeu, Bucureşti, 1991
2. Blaga, Lucian, *Ce aude unicornul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975
3. Blandiana, Ana, *Sertarul cu aplauze*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002
4. Eliade, Mircea, *La ţigănci şi alte povestiri,* Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1969
5. Eminescu, Mihai, *Poezii*, Ed. Litera, Bucureşti, 2010
6. Stănescu, Nichita, *Necuvintele*, Ed. Litera, Bucureşti, 2010

Bibliografie tematică:

1. Bachelard, Gaston, *Pământul şi reveriile odihnei*, Ed. Univers, Bucureşti, 1999
2. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Univers, Bucureşti, 1978
3. Jung, Carl Gustav, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv,* Ed. Trei, Bucureşti, 2003

Bibliografie online:

1. https://www.behindthename.com/name/hildegard - accesat la 9.05.2017

[16] *Ibidem*, pp. 151-153.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

LITERARY THEMES AND MOTIFS OF ANTON PANN

Ileana Şendrescu (Băluţă)

PhD Student, University of Piteşti

Abstract: Anton Pann is one of the most amazing writers of the 19 century, contact point of circuit folk who is linking East of the Westby ancient motifs and creative sources, unifying them in his work of great value for our literatureThis is a huge reciver of themes and motifs in similar variats who is linking Asian culture with that of Europe. The present study is intended to emphasize a few aspects p Anton Pann s literary work, especially those which exploit old cultures.

Keywords: theme, motif, culture, opera, style.

Creaţia lui Anton Pann nu este menită să fie pusă între cele doua limite şi anume cea de culegător şi cea de creator exclusiv. Opera acestuia poate fi privită dintr-un unghi al folclorului, cât şi dintr-un unghi al istoriei literaturii.

Importanţa operei sale ne duce la izvoarele sale de inspiraţie. Cel mai important deschizător de drum spre acest lucru a fost Mozes Gaster care a determinat matricea de inspiraţie a creaţiei lui Pann. Se pare că acesta a împrumutat mult de la alţii, fiind impresionant de valoarea creaţiei care circula pe atunci în mod oral dar şi scris. Fiindcă îi era greu să se desprindă prea mult de original, copia pleca de la model, doar ca-şi impunea idei proprii şi semnificaţii unice. Elementul personal intervenea pentru a puncta imagini, motive şi tipuri literare de circulaţie colectivă. Adunarea materialului nu s-a oprit doar la culegerea de proverbe şi creaţie populară (preocupare începută de Alecsandri şi Russo), ci a vizat şi aspecte ale creaţiilor de la periferiile oraşelor, materialul pe care –l ofereau publicaţiile periodice. I-au fost de ajutor manuscrisele vechi ale cărţilor populare*: Hristoitia, Bertoldo, Arghir şi Anadam sau Fiore di virtu (Floarea darurilor), culegeri de maxime, ca Adunarea de pilde bisericeşti şi filozofeşti a lui Dinicu Golescu de la 1826, opere beletristice neogreceşti, ca Erotocritul şi altele. Materialul este mare şi valoros cu teme şi provenienţe diferite*.[1]

Cunoscându-l pe Pann vedem că uneori traduce un text, alteori prelucrează textele mai vechi *(Erotocritul, Arghir şi Anadam*) şi creează *(O sezătoare la ţară şi Povestea vorbii).*

,, O sezătoare la ţară şi Povestea vorbii, deşi cuprind numeroase elemente alogene , constituie însă, prin dispunerea materialului, bogăţia invenţiei şi expresivitatea formei, o creaţie originală : aici tot ce a fost împrumutat s-a topit într-o noua elaboraţie. ”[2]

[1]P.Cornea, Anton Pann, Editura pentru Literatură,1964, p.80.
[2]P.Cornea, Anton Pann, Editura pentru Literatură, 1964,p.78-105.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Realizând legătura dintre Orient și Occident prin circuitele folclorice, Pann folosește o seama de motive cu filieră directă în India , motive ce străbat din Orient în Evul Mediu, și prin care creează o adevărată capodoperă a literaturilor moderne. *,,Îl citim deci (pe Anton Pann) nu numai cu placere, dar, atunci când înțelegem lucrurile mai bine, și cu emoția de a stabili prin el contactul cu fantezia unică și eternă a omenirii.''*[3]

Creația lui Anton Pann cuprinde teme și motive ce se găsesc și în alte culturi, opera sa fiind ,,o verigă în lanțul ce leagă vechile culturi ale Asiei de culturile Europei.''[4] Astfel Pann poate să fie considerat un folclorist sau un prelucrător de folclor balcanic, opera sa prelucrând o lecție de morală, o învățătură, o glumă transformând limbajul cotidian în limbaj poetic, transformând proza în poezie.

În 1883, Gaster a stabilit câteva din izvoarele lui Pann revenind asupra studiului în 1936. După Gaster, *Arghir și Anadam* își are originea în *Viața lui Esop*, care este originală din Orientul asiatic și ajunge la noi prin traduceri slavone și românești, prin filiera Bizanțului. Aceste traduceri din secolul XVII-lea avand teme și motive comune cu *Gesta romanorum* (culegere de istorioare ale Evului Mediu), cu *Bertoldo* (carte populară italiană), cu povestirile turcești, unde prezintă o snoavă din *Povestea vorbii*. Acestă snoavă, ,,unde e minte multă e și nebunie multă'', infățișează un personaj-tip, o fată care asaltată de pețitori, vorbește criptic, vorbele lămurindu-se la urmă.

Un motiv din culegerea medievală *Disciplina clericalis (a lui Petrus Alphonsi)*, întâlnit și *în Gesta romanorum*, îl cunoaște și *Nastratin Hogea a lui Pann* : personajul aude că se poate intra în casele oamenilor pe o rază de lună dacă o încalecă, dar acesta cade și sfârșește prin a-și plânge rănile.

Avem și o poveste a *lui Ion Barac*, originea ei fiind la *Halima,* apoi in povestirile franceze și germane, prezintă paralelisme *cu O șezătoare la țară* în care se dezbate firul epic al poveștii celor trei gheboși, dintre care unul este căsătorit. Femeia acestuia determină moartea celor trei, însă aventura culminează în momentul în care cel de-al treilea ghebos în loc să fie aruncat în apă de un hamal este lăsat la ușa unui cârciumar. Acesta lovește cadavrul si crede că el l-a omărât și speriat vrea să scape de acesta. De aici înainte un pescar, un plugar, un vânător, un morar se cred autorii omorului, până când zăpciul lămurește , în felul său, întâmplarea.

De când ploua cu cârnați, din *Fabule și istorioare* își găsește originea în *Sindipa* (povestire persană a celor șapte înțelepți), transformată în capodopera sadoveniană – *Divanul persian. Si Sindipa* provine dintr-un prototip indian printr-o versiune arabă și siriană. Este cunoscută în secolul al XI-lea dintr-o traducere grecească, mai târziu în secolul al XIII-lea, într-una evreiască. Din versiunea latinească, francezii au scos *Le roman de sept sages*, apoi o traducere neogreacă din secolul al XVIII-lea, tălmacită într-un manuscris românesc în 1790 și într-o tipăritură la Sibiu în 1802 de Simeon Pantea. Pann ar fi cunoscut această poveste direct sau prin intermediul altor versiuni.

Paul Cornea dă exemplul părții intitulate *Planul simigiului (din Fabule și istorioare)*. Acesta, vânzându-și covrigii la târg, își cumpără ouă și plănuiește cum s-ar putea îmbogății cu ele. Gândindu-se cum e bogat, tresare fericit și răstoarnă tava ce-o purta pe cap, revenind la realitate.

Gaster, având la bază opiniile sanscritologului Max Muller, amintește de *Panciatantra*, ca fiind exemplul istorioarei lui Pann. Această colecție de fabule, ajunge prin adaptări până la La Fontaine. *La laitiere et le pot au lait* o prezintă pe Perrette ce-și face aceleași gânduri ca simigiul lui Pann. Ideea este ca ar fi posibil ca Pann să fi avut ca sursă de inspirație fabula lui La

[3] T. Vianu, Anton Pann, Societatea de științe istorice și filologice, București, 1955, p. 22
[4] P. Cornea, Anton Pann, Editura pentru Literatură, 1964, p.90.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Fontaine, dar este posibil ca și acesta să fi avut la bază fabulei un prototip anterior. ,,*O snoavă născocită în Orient este găsită hazlie și înțeleaptă de oamenii țărilor celor mai îndepărtate de izvorul ei, care au povestit-o din nou și au vărsat-o în circuitul interior al literaturii lor populare. A auzit-o cineva, cu sute sau mii deani in urmă, aproape de leagănul nașterii ei, un marinar, un negustor sau un soldat. Aceștia au luat-o cu ei ca povestire gravată în memorie sau ca manuscris și au purtat-o legănați de cămile sau valurile mării, au povestit-o în porturi, la vreo masă de han, într-un bâlci sau într-un loc de pelerinaj. (...)Prin toate aceste ființe a trecut un fir care a înconjurat de mai multe ori pământul și care ne ține pe toți laolaltă ca membrii unei singure comunități, a marii comunității umane, zadarnic rășluită și măcelărită deprovocatorii războaielor*."[5] Așa explica Tudor Vianu legătura Orientului cu lumea vestului și variantele povestirilor din culturile vechi. S-a spus și ideea că Pann a creat povestioarele independent, si că în astfel de cazuri ar fi o coincidență și nu o influență. Așa că, similtitudinile nu provin din transmitere ci din experiența de viață comună a oamenilor. Adevăratul răspuns trebuie să fie undeva la mijloc, însă Pann a fost și creator dar și culegător. În opera sa, el a folosit numeroase manuscrise românești anterioare, aducându-le îmbunătățiri, trecând la un stil propriu, punând bazele limbii literare în ceea ce privește poezia.

Iată o alta parere, a lui Emmanuel Cosquin, un erudit care a studiat originea basmelor: ,, *Oricare ar fi tipul de poveste pe care l-ați studia, în variantele sale cât de numeroase, cât de diversificate, culese în țările cele mai deosebite, nu veți întâlni nici un singur element caracteristic, fie cât de neânsemnat, care să fie cu adevărat specific cutării variante, cutării țări. Cercetați bine, și acest element îl veți regăsi aiurea, în mod foarte precis, câteodată la celălalt capăt al lumii.''*[6]

Andrew Lang scria în prefața traducerii engleze a poveștilor fraților Grimm (1884) : *,,Socotim că e cu neputință să determinam deocamdată până la ce punct poveștile au fost transmise de la popor la popor și transportate din loc în loc în trecutul obscur și incomensurabil al omenirii sau până la ce punct ele se datoresc identității imaginației umane în toate locurile... Cum s-au răspândit poveștile, aceasta rămâne nesigur. Mult se datorează desigur identității de imaginație, mai ales în epocile primitive, ceva ce se datorează transmiterii.''*

Gaster se exprimă direct în defavoarea lui Pann spunând că *acesta ,,n-a facut altceva decât a tipărit manuscrise mai vechi românești, schimbându-le mai mult sau mai puțin''*[7], ,, *nu este autorul nici uneia din cărțile publicate de dânsul, doar numai că multe dintre ele au fost versificate de dânsul.''*[8]

Paul Cornea (*P. Cornea, Anton Pann, Editura pentru Literatură, 1964.)* grupează opera lui Anton Pann pe baza unor criterii, împărțind-o în patru capitole :

I. – Originale : - a) Câteva bucăți *din Poezii deosebite sau Cântece de lume (1831) – La Râmnic, Zădărnicia, Însoțirea, Munților, fiți mărturii, Luniță luminătoare, Nu voi avere, nivi bogăție etc.*

b) Unele bucăți *din Fabule și istorioare (1841).*

c) Câteva bucăți din poezii populare (1846), primele 4 poezii *si Povestea unui gângav despre zavera de la 1821.*

d*) Memorabilul focului mare întâmplat în București în ziua de Paști, anul 1847, martie, 23, în generozitatea preaînălțatului nostru prinț Gheorghe D. Bibescu-vodă (1847).*

e) Povești și proverbe din *Culegere de proverburi sau Povestea vorbii (1847).*

[5] T. Vianu, Studii de literatură română, Editura didactică și pedagogică, 1965, p.50.

[6] E. Cosquin, Etudes folkloriques, Recherches sur les migrations des contes populaires et leur point de depart, Paris, 1922, p. 9.

[7] M. Gaster, Literatura populară română,București, 1883, p.106.

[8] M. Gaster, Prefață la Povestea vorbii, Editura Albatros, București, 1986, p.71.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

f) Părți din *O șezătoare la țară sau Călătoria lui Moș- Albu (1851-1852)* .

II. – Prelucrări și reeditări de manuscrise (texte) anterioare sau contemporane.
a) *Calendarul lui Bonifatie Setosul (incert- 1821).*
b) *Cântări de stea (incert- 1822).*
c) *Versuri muzicești (1830).* În prefață, autorul își precizează modul de lucru : *,,…aceste versuri neavându-le tipărite, din mână în mână și din auzite spunându-le, atât le simtise din calea lor, încât mai nici un înțeles nu avea într-însele. Pe aceste într-acest chip eu văzâdu-le, m-am îndemnat și, pe cât am putut, culegându-le, le-am îndreptat."* Vedem clar că Anton Pann a prelucrat versuri manuscrise și poezii răspândite pe cale orală.
d) Cea mai mare parte din *Poezii deosebite sau Cântece de lume (1831).* În acest volum Pann reproduce 15 poezii de Alecu Vacărescu după un manuscris, de asemenea, reproduce 2 poezii de Ienăchiță Văcărescu și 8 poezii de Iancu Vacărescu, exemplu *Bacchic (Bine este totdeauna…).* Și în acest caz Pann folosește manuscrisul Vacăreștilor, pentru că în *La Privighetoare sau Firească lege* nu sunt in ediția de la 1830 *: Poezii alese din ale marelui logofăt I. Văcărescu*. În opera lui Pann întâlnim numeroase cântece de lume și poezii a căror origine este greu de stabilit, însa stilul le înrudește cu opera Văcăreștilor și cu a lui Conachi.
e) *Hristoitia (1834).* Această lucrare este considerată de D. Russo o traducere a lui Pann prin intermediul grecesc a lui Daponte, dupa opera lui Erasm din Rotterdam : *De civilitate morum puerillium (Anvers,1530). (D. Russo, Studii și critice, București, 1910, p.41.).* Russo precizează existența unei versiuni românești datorită călugărului Naum Rîmniceanu, după un intermediar grecesc al lui Vizantios. N. Cartojan, în opera sa *Cărțile populare* în literatura românească, susține părerea lui Russo. Însa nu amintește de cercetările anterioare lui Russo, din 1890 unde Constantin Erbiceanu spunea ca Anton Pann a scris *Hristoitia* de la un text grecesc al lui Naum Rîmniceanu, prelucrat de acesta după o scriere a lui Dimitrie Neculai Darvari : *,,Manuducere în buna-creștere sau manual pentru citirea tinerilor studioșiRomei (greci) și Vlahi."*[9] Mai târziu acesta a consemnat că Pann a cunoscut un manuscris al acestuia, *Buna obicinuință nouă, din 1829*, cu traducerea operei lui Erasm pe doua coloane : în poezia grecească și românească. Astfel acesta susținea că Pann ar fi îmbunătățit textul lui Naum, după cum urmează în :
Cap .V.-*,,Pentru Podoaba Hainelor : Nu este lucru poprit / Podoaba și la bărbați. / Ci aceasta să o facă / Nu și peste cât se cade / La însuși persoana lor, / Ca să nu se defăimeze. / (Naum Rîmniceanu 1847)''.*
,,Bărbații să se gătească / Și să se împodobească, / Este slobod la orcine, / Însă precît să cuvine, / Cu podoaba potrivită, / Așezată și cinstită, / Iar acela ce să gătește / Mai mult decăt trebuiește / Și cel ce se des privește, / Să pipăie, să chitește, / Ca să s-arate pre sine / Mai galant decât oricine, / Astfel de om să nu-ți pară / Că va scăpa de ocară. / (Anton Pann 1834).''
Vedem că Pann nu se îndepărtează de la versiunea lui Naum Râmniceanu, totusi acesta prelucrează textul susținând că aceasta a fost *,,intâi scoasa* '' în latinește apoi răspândită in diverse traduceri *: ,, Fiecare o făcuse / În limba-i cum îi plăcuse, / Precum și în rumânește / Două feluri se găsește, /Care acum și de mine / Iat-a treia oară vine / Cum se vede întocmită / Și în versuri poezită. /''* În aceste rânduri Pann vorbeste de poezire nu de traducere. Adăugăm la aceasta si o frază din prefața de la *Fabule și istorioare din 1841*, posterioară *Hristoitiei* : *,,În anii cruzimii mele, de ar fi fost școli ca acum și de învățam vreo limbă din cele lăudate, nu era să mă joc cu astfel de lucruri mici, ci era să traduc osebite cărți care să mă folosească și pe mineși pe*

[9] C.Erbiceanu, Cronicari greci cari au scris despre români în epoca fanariotă, București, 1899.p.32.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

alții….''. Deci acesta susține clar că *Hristoitia* nu este o traducere, ci o prelucrare însă nu se știe precis în baza cărui manuscris, cel al lui Rîmniceanu sau altul, din păcate pierdut.

f) *Noul Erotocrit (1837).* Și această scriere o încadrăm la prelucrare nu la traducere. După studiul lui Cartojan *Erotocritul* tipărit în 1818, la Viena, stă o opera de Dionisie Fotino, de la sfârșitul secolului al XVII-lea, prelucrată după romanul cavaleresc, de la sfârșitul evului mediu francez, *,,Paris et Vienne* . "[10] V. Grecu afirma : *,,e o traducere fidelă, în versuri, a textului din Noul Erotocrit al lui Dionosie Fotino, și că Pann nu-și permite nici o schimbare sau modificare și nu adaogă nimic de lael. "*[11] Dar în prefața *Erotocritului* Pann susține *: ,,Numa-n rumâneşte, până astă dată. / Nu s-a văzut încă-n tipărire dată. / Dar tradusă-n proză la mulți se găsește, / Și la alți în versuri, chiar ca la greceşte, / Fără osebire-ntocma potrivită, / Dar numai-nceputâ și neisprăvită. /''* Se vede clar că Pann nu-și revendică meritul de traducător, însă el precizează faptul că opera pe care o oferă atât în proză cât și în versuri, era raspândită în mai multe copii. În acest caz nu este o simpla poezire, adica o versificare și o încadrare a unui simplu manuscris. Într-adevăr Pann înscrie, printre alții, numele lui Tudorache Iliad, cu mențiunea *: ,, ajutătorul la traducereaaceştii istorii* ". După Russo acesta ar fi una și aceeași persoană cu Teodor M. Eliad, traducător, în 1837, din grecește, al poemei lui *Stavrinos : „ Vestitele vitejiiale lui Mihai Vodă…"*[12] Așa că este posibil ca acesta să fi tradus *Erotocritul* în românește, iar Pann l-a prelucrat.

g) O parte a proverbelor și a povestirilor din *Culegere de proverburi sau Povesteavorbii (1847)* . Pentru o claritate deplină a izvoarelor lui Pann ne- ar trebui manuscrisul de care acesta s-a folosit, s –au motivul popular oral care i-a ajuns la urechi, cum este cazul la *Povestea poamelor*. Se știe că aceasta este o satiră bizantină din secolul al XII-lea care condamnă beția, dar critică și moravurile de curte într-o monarhie despotică. Într-o lucrare erudită, Ariana Camariano a studiat cele 4 variante ale prototipului grecesc, care la rândul lor au dat naștere altor traduceri, stabilind, la noi varianta neogreceasca la *1781 (Ariana Camariano, Poricologos și Opsarologos grecesc, în Cercetări literare, III, 1939, p. 62, 63.) Numărul total al manuscriselor descoperite până acum este de 15 (Ioana Andreescu, Istoria poamelor. Redactiunile românești, în Cercetări literare, II, 1936, numără 13 manuscrise, la care A. Camariano adaugă două). Dintre acestea, unul a fost descoperit de N.Mateescu, în 1912, fiind lăsat de Pann la Mănăstirea Dintr-un Lemn (N. Mateescu, Judecata strugurelui, in Ion Creangă, I. 1912, p.289-290. Povestea poamelor circula și oral, găsim o variantă în Texte din literatura poporanăromână de G. Alexici- Budapesta, 1899).* Astfel putem stabili asemănări între *Povestea vorbii* si alte istorioare universale și găsim coincidențele, dar asa cum s-a explicat ele sunt rezultatul unei circulații de motive, scrise sau orale, ori creație independentă. Dar chiar și așa există un element împrumutat , care prin transformări căpătă un nou înțeles. Exemplu este disputa dintre mâini, picioare și pântece care este o fabulă a scriitorului latin Menenius Agripa, iar *Popa Badea* își are corespondența în folclorul indian, în cărți populare ebraice și europene medievale. Proverbele din *Povestea vorbii* provin din cărțile vechi populare *: Esopia, Floarea darurilor, Bertoldo etc.*

h*) Înțeleptul Arghir cu nepotul său Anadam (1850).* Gaster afirma că lucrarea *,, a fost copiată de-a dreptul din manuscripte. "*[13]Aici Pann nu a reprodus, ci a transcris modificând stilul.

i*) Spitalul amorului sau Cântătorul dorului (1850).* Este o veritabilă antologie a poeziei erotice a literaturii noastre moderne, în care figurează : Văcărești, Conachi, Momuleanu, M.Lupescu, G. Ucenescu, G.Popescu, T.Georgescu, Cârlova, Alexandrescu, Bolliac, Bolintineanu, Costeche

[10] N .Cartojan, cartile populare in literatura romaneasca, II 1938, p.346, 347.
[11] V. Grecu, Erotocritul lui Cornaro în literatura românească, în Dacoromânia, I, Cluj, 1921, p.61.
[12] D.Rusoo, Studii istorice greco-romane, vol.I, București, 1939, p.10.
[13] M.Gaster, Introducere la Povestea vorbii, Craiova,1936, p71.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Caragiali, G.Sion, C. Aricescu și A. Pann. Ediția de la 1850, în doua volume, cuprinde un număr de 88 de poezii, dintre care pentru 60, autorul dă melodia în notație psaltică. Ediția următoare din 1852, în 6 broșuri este mai amplificată ; ea cuprinde 293 de cântece, dintre care 167 cu melodie. Manuscrisul Ucenescu indică originea multor poezii din culegerile lui Pann, în special din *Spitalul amorului*, precum și asupra motivului în care Pann a folosit izvorul de inspirație. De exemplu poezia *Pe culmița dealului are adnoția Deres așea de Anton Pann ; poezia În zorii zilei, de dimineață, are adnoția Adus din Moldova de Anton Pann, însă pentru Luni veniră, marți veniră se spune ,, lucrat și raportat de Anton Pann"*[14],ceea ce presupune că este opera originală. La fel *Răbdaremi se stinse are indicația clară : ,, poezia și melodia de Anton Pann".* Astfel în manuscrisul Ucenescu sunt 103 poezii fără melodie, reproduse în *Spitalul amorului*, dintre care la 49 e semnat Anton Pann, asta însemnând creație proprie.

j*) Cântătorul beției (1852).* traducere după poemul lui Aaron *: Leonat din Longobardia și nevasta lui Dorofata (sau prototip comun).*

k*) Culegere de povești și anegdote (1854).*

III . Traduceri

În acest capitol se încadrează și *Hristoitidia și Erotocritul* despre care am vorbit și am precizat izvoarele de inspitație. *O povestire arabică din Halima (1839),* Pann a scris doar prefața, textul fiind luat dintr-un manuscris de Stanciu Georgescu și ar fi îndreptat traducerea. *Năzdrăvăniile lui Nstratin-Hogea (1835), L.Șăineanu a arătat că glumele lui Nasr-eddin (care a fost un mare învățat, favorit al celebrului Timur-Lenk, devenit ca și mutatis mutandis – Ieremia Cacavela, dascălul lui Cantemir, un reprezentant al literaturii bufone)au circulat la noi pe cale orală înaintea lui Pann.* [15] Multe din aceste istorioare ale eroului turc, au fost culese de Ispirescu, prima ediție la turci a lui Nastratin-Hogea datează din 1837.

IV. Folclor

Folclorul și motivele folclorice sunt latura dominantă în creația lui Pann. Stilul creației sale este inconfundabil, elementele folclorice fiind la baza creației lui Pann, dezvelind astfel culturile, transmise pe cale orală. Acest capitol cuprinde :

a*) Câteva din Versuri muzicești (1830).*

b) Poezii deosebite sau Cântece de lume (ediția a II- a, 1837).

c) Unele bucăți din Fabule și istorioare (1841).

d)Câteva bucăți din Poezii populare (1846).

e) Povestiri și mai ales proverbe din Culegere de proverburi sau Povestea vorbii (1847).

f) Spitalul amorului sau Cântătorul dorului (1850).

g) O șezătoare la țară sau Călătoria lui Moș Albu(1851-1852).

Această clasificare făcută de Paul Cornea este valoroasă pentru opera lui Pann și prezintă parcursul evolutiv al creației acestuia. Creația propriu-zisă se amestecă cu reproducerea unor materiale din culturile străine, ajunse la scriitor fie pe cale orală, fie pe cale scrisă. Pann a lucrat și a prelucrat devenind astfel independent față de izvoarele de inspitație, conducând creația sa spre diferite genuri, ca povestirea, fabula, apolog, istorioare, sau expresii aforistice de tip paremiologic, având darul scormonirii și profitând de toate resursele lexicale. Creația populară orală este investigată în toate detaliile și zonele sale, scriitorul împrumutând de aici teme și motive, subiecte și formulări specifice, un limbaj colorat și plin de consistență. Elementele

[14] P.Cornea, Anton Pann, Editura pentru Literatură, 1964,p.78-105.

[15] L.Săineanu Nastratin Hogea in Noua revistă română, nr. 1 din iunie 1900,p.503.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

folclorice, dau –așa cum se exprima la aceea vreme Ienăchiță Văcărescu - *,, gust și dulceață*" întregii opere, cu efecte nu doar asupra publicului cititor ci asupra literaturii la aceea vreme. Anton Pann realizeaza în opera sa o sinteză între literatura populară și cea cultă, într-o revărsare de inteligență, echilibru, dragoste de viață și de frumos. Textele vechi, uitate , capătă o nouă lumină devenind de actualitate iar cele de alte proveniențe obțin o existență de maximă importanță.

Putem structura opera lui Pann astfel : I. poezia lirică –lirica anacreontică (poet liric ?) ;

II. preluări-prelucrări ;

III. Cartea înțelepciunii (folclorist ?) ;

Fără darul său poetic, opera sa care s-a publicat în 3 volume sub titlul Anton Pann – *Scrieri literare* ar fi rămas doar simple culegeri cu caracter moralizator, limitându-se la rolul de îndreptare. Pann însă caută să arate lumii cuvinte și expresii, stilul său fiind aparte, făcând astfel loc observației ironice. Cântecele *,,politicești"* adică *,,civile"* au fost publicate în prima sa colecție de poezii lirice, în care se află și subcapitolul Versuri musicești din 1830. Aceste poezii înfățișau meditații cu privire la condiția umană și la destinul omului. Specia cultivată era una veche de la sumbrul *Eclesiast,* și scepticul *Horațiuîn Odele sale.* Aceasta a rezistat până în secolul al XVIII-lea, la noi fiind reprezentant Barbu Paris Mumuleanu. Un an mai târziu Pann părăsește această temă, folosind o noua specie care părea nouă în literatura noastră. Este vorba de o lirică mai nouă a *,, cântecelor de lume"* iar publicul ia contact odată cu publicarea *Poeziilor deosebite*. Poeziile pot fi ale lui Pann deși pot fi găsite în multe creații ale unor contemporani. Această lirică veche, se desparte de cea populară, însă deși Pann fiind la noi reprezentant nu a avut mult succes.

Ovidiu Papadima spunea *: ,, cântecul de lume a circulat sub formă de manuscrise, intrând deci în categoria literaturii cvasifolclorice, având, numai și sub acest aspect, strânse legături cu folclorul propriu-zis, cu creația populară*. "[16] Cântecul de lume poate fi urmarea unui proces istoric, pentru că își face apariția odată cu dezvoltarea societății, cu înflorirea orașelor și cu noua mentalitate a oamenilor. În Italia se scria *Canzonierul sau Decameronul*, în orașele germane apare *Grobianus* a lui Dedeking, se scrie *Venusgartlein (Grădinița lui Venus*)- în care poezia populară se întâlnește cu cea bachc-anacreontică, a cântăreților populari. Apariția cântecului de lume în Transilvania secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, se produce sub aceleași schimbări, iar bibliotecile dețin manuscrise , unele și tipărite, maghiare și românești (între cele mai vechi *, e Codex Petrovay – 1672*). Cântecele acestea cvasi –folclorice apăreau sub două aspecte : - cântecul popular orășenesc, bucureștean, ceea ce Anton Pann numea *,,cântece de mahala*" și cântecul popular rural, cunoscut de oamenii noi ai Capitalei de origine țărănească. La aceea vreme manuscrisele circulau, se multiplicau, versurile lor treceau din gură în gură, tainele deveneau ale tuturora, iar Pann a adunat tot ce s-a putut pentru producțiile lirice din *Spitalul amorului : ,,Crez că la mulți le va aduce mirarea pornirea mea spre a da prin tipar la lumină niște poezii ca acestea. Stiut fiind însă la cei mai mulți din obște că aceste poezii de multă vreme avându-le manuscrise, unele adunate de la alții și altele chiar de mine compuse, mai totdeauna aveam silă de către prieteni a le da izvoade, și cu aceasta mi se pricinuia silă de la alte lucruri mai folositoare. Pentru ușurarea mea, dar și pentru a prietenilor mulțumire, m –am îndemnat a le tipări ".*[17]

Urmează versurile din 1830, care sunt laice dar și morale, iar un an mai târziu acesta tipărește „ Poezii deosebite, " unde 22 dintre ele aparțin Văcăreștilor *(O. Papadima precizează acest lucru,*

[16] O. Papadima, Anton Pann și cântecele de lume, Studii și cercetări de istorie literară și folclor, nr.3-4, 1957.
[17] A. Pann, Scrieri Literare, Editura pentru Literatură,1963.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

1 dintre creații apartine lui Ienăchiță, 13 lui Alecu, iar 8 lui Iancu Văcărescu).[18]Primele din *poeziile deosebite aparțin* creației orale având ca temă haiducia *: ,,Cântec ce- i zic al Jianului și Cântec ce-i zic al Tunsului.* Pann dă acestora o noua atitudine prezentând doi eroi ai baladelor haiducești, sub un nou titlu *: Cântec vechiu milităresc cu lirică haiducească: ,,Und-auz cucul din luncă, / Mă îndeamnă tot spre ducă, / D-aș ajunge mai curând. / Unde am pus eu de gând. /Și săncing o săbioară / Care-mi va fi soțioară, / Soțioară d-ajutor, / Credincioasă și cu dor. / Soțioară pân la moarte / Eu de ea nu m-oi desparte. /* "Se continuă cu *,, Cântec vechi al turturelii* " unde observăm revenirea la sentimentalism : *,, Amărâtă turturică, / Când rămâne singurică / Și când soția-și răpune / Nu va să se mai îmbune. / Și când șade câteodată, / Tot pe rămurea uscată. / Umblă prin dumbrav-adâncă / Nici nu bea , nici nu mănâncă. /* "Apoi urmează versurile pentru Anica, unde Pann exprimă condiția umană în raport cu sentimentele pentru aceasta. Pann se prezintă ca un lector răbdător și atent la lectură, fără să se lase furat de discursul de suprafață, ci trăiește clipa însăși. Scrierile acestuia nu sunt pe măsura trăirilor sentimentelor, versurile sale exprimând simplitatea iar motivele exprimând imaginea.

În 1837, după ediția a II-a din *Poezii deosebite*, apare Noul *Erotocrit*, unde din cele 36 de poezii , 22 sunt închinate Anicăi, apoi Lucsandrei, Mărioarei, lui Ralu, Paraschvei și Catincăi. Vedem în poeziile dedicate Anicăi sentimentele autorului : *,, Anică, zilele trec / Și minutele ca clipa / Nu simțim cum să petrec / Tinerețele cu pripa. / "*

În 1850 apare prima ediție din *Spitalul amorului*, sub forma a două cărticele ,unde Pann formulează o definiție chiar pe copertă *: ,, Adică : / Cântece vechi populare / Despre orice întâmplare / Pe care junii le cântă / Și babele le descântă. / Însă : / Pe lângă cele Sătene / S-a pus și din Orășene./" iar a doua parte a ediției cuprinea o altă formulare : ,,Cântecele sătenilor / Și ale orășenilor / A vârstelor zburdalnice / D-a dragostei purdalnice.* " Astel, *Spitalul amorului* cuprinde cantece preferate de cititorii din aceea vreme, înfățișând o categorie aparte de literatură, considerat folclor bucureștean. Formele poetice tipice întâlnite în manuscrisele de poezie din secolul al XVIII- lea și începutul secolului al XIX-lea, se recunosc în stihurile operei antonpănnești. Cu acest stil, Pann își deschide *Spitalul amorului* sau *Cântătorul dorului*. Primele opt poezii, se găsesc în variante în manuscrisele transilvănene. *,, Junele cuprins de dor este același cu Cântec de dragoste*, provenit dintr-un manuscris miscelaneu din 1782, publicat de M.Gaster. "[19] Iată deci o sursă importantă a izvoarelor lui Pann și anume existența unor manuscrise care circulau în aceea perioadă și care au fost folosite de acesta. Pann introduce și o serie de cântece *din Baba Hârca* a lui M. Millo și din *Nunta țărănească* a lui V. Alecsandri ceea ce demonstrează supraviețuirea unei creații de-a lungul unui secol de poezie românească, de la 1750 la 1850. Prin creațiile sale Pann surprinde cititorul, manifestând interes asupra creației, fără să manifeste interes asupra dreptului de creație proprie, se scria pentru că era la modă iar publicul selecta după gust si după vechimea culturii îndepărtate. În câteva dintre cântecele orășene *: ,,Acum nădejdile mele , Liniștita mea viață, Luceafăre-naurite, Tu ești zâna mea slăvită "* din prima broșură poarta semnătura A.P. . Însă în cea de-a doua broșură acesta refuză să se semneze.

Tema comună a tuturor poeziilor din cele două broșuri este iubirea, în cel mai perfect stil al poeziei Barocului cu remarci anacreontice. Autovindecarea lui Pann este cântecul care poate îndulci suferința, muzica poate umple golul sufletului provocat de neîmplinirea iubirii. *Spitalul amorului* al lui Pann își are corespondent în ospiciul descris de *La casa de los locos de amor (1635)*, atribuită de unii lui Quevedo, de alții lui Antonio Ortiz Melgarejo ; un spital de

[18]O. Papadima, Anton Pann, „ Cântece de lume " și folclorul Bucureștilor, 1964, p.23-33.
[19] M. Gaster, Literatura populară română, 1983, p.107-111.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

zdruncinați sufletește ce pătimesc datorită forțelor malefice ale lui *Eros*. Deși opera spaniolă are asemănări cu cea a lui Pann, nu putem vorbi totuși despre o influență, ci despre faptul că întâmplările pot să fie proprii fantezii umane.

BIBLIOGRAPHY

Cartojan, N. cartile populare in literatura romaneasca, II 1938, p.346, 347.
Cosquin, E. Etudes folkloriques, Recherches sur les migrations des contes populaires et leur point de depart, Paris, 1922, p. 9.
Cornea, P., Anton Pann, Editura pentru Literatură, 1964
Drimba, V., Introducere la Povestea Vorbii, Bucureşti, 1936
Drimba, V., Istoria Literaturii vechi, Fundaţiilor, 1940
Erbiceanu, C. Cronicari greci cari au scris despre români în epoca fanariotă, București, 1899.p.32.
Flămând, D., Referinţe critice introducere Povestea Vorbii, Minerva, 1975
Gaster, M., Literatura Populară Română, Minerva, Bucureşti, 1983
Gaster, M. Introducere la Povestea vorbii, Craiova,1936, p71.
Grecu, V. Erotocritul lui Cornaro în literatura românească, în Dacoromânia, I, Cluj, 1921, p.61.
Muthu, M., Literatura română şi spiritul sud-est european, Minerva, Bucureşti, 1976
Pann, A., Opere complete, Minerva, 1904
Pann, A., Povestea Vorbii, Minerva, 1975
Pann, A., Povestea vorbii ed. a II –a cu o prefaţă de M. Gaster, Scrisul Românesc, Craiova, 1943
Pann, A., Scrieri alese, ediţie ilustrată cu studii şi explicări, ingrijită de Paul P. I., Cultura Românească, Bucureşti
Pann, Studii şi comunicări, editată de Comitetul pentru Cultură şi Artă Vâlcea, Muzeul Judeţean Vâlcea, Comisia difuzării ştiinţei şi culturii Rm Vâlcea 1970
Papadopol P.I., Un începător de nădejde:Anton Pann, Cartea Românească, Bucureşti, 1941
Pillat, I., Tradiţie şi Literatură, Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1943
Papadima, O. Anton Pann, ,, Cântece de lume ” și folclorul Bucureștulor, 1964, p.23-33.
Rusoo, R. Studii istorice greco-romane, vol.I, București, 1939, p.10.
Rotaru, I., Forme ale clasicismului în poezia românească până la Vasile Alecsandri, Minerva, Bucureşti, 1979
Simion, E., Anton Pann, Bucureşti, 1980
Sorescu, M., Masca lui Anton Pann în Luceafărul, 1969
Săineanu, L. Nastratin Hogea in Noua revistă română, nr. 1 din iunie 1900,p.503.
Vianu, T. Anton Pann, Societatea de ştiințe istorice și filologice, București, 1955, p. 22
Ţârler, G., Namadhani, A., Nariri, A., Şezători Arabe, Antalogare, traducere, studiu introductiv note şi comentarii de Greta Ţârler, Univers, Bucureşti, 1981

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ANIMA'S RESURECTION. MYTHICAL REFLFECTIONS OF THE SELF IN ALINA NELEGA'S PROJECT XX

Liliana Gabriela Habina-Voș

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract:Archeologist of a mattermaintained in the shadow of centuries, the legitimacy of the parity of the female presence, playwright Alina Nelega, proposes the monodrama formula as a tool for recording the slippage of an alienated and mechanized world. Changing the perspective offered by Project XX - the alternative of a cloned unisexual-feminine world – a fiction that breaks the absurd, forces a re-view of the world and a re-connection of history with the present. The approach leads, involuntarily, but absolutely natural, to the revelation of a mythical substratum, whose dynamics, though reversed in the parody context, activates symbols and archetypes. Reflections of the Self, drama articulated, traces the perception of the contemporaneousness that faces a tragic of the every day mirrored in the relationship with the Other and the Self. The defence reaction to the emergence of the tragic into the consciousness, the only one possible in a world of fictional apocalypses, is inversion, redirecting towards the derision, towards a bitter, often ironic, comic. Dramaturgy, a perpetual experiment, legitimized by this status to create new dramatic structures, new aesthetics, is a frame of the postmodern sensitivity of concrete sphere, of non-pathetically.

Keywords: archetype, myth, performance of the self, Alina Nelega, Project XX

Arheolog al unei problematici menținute în umbră de secole, legitimitatea parității prezenței feminine, dramaturgul Alina Nelega, propune formula monodramei ca instrument de înregistrare a derapajelor unei lumi alienate și mecanicizate. Schimbarea de perspectivă oferită de *Project XX* - alternativa unei lumi clonate unisexuat-feminin - ficțiune ce frizează absurdul, obligă la o re-privire a lumii și la o re-conectare a istoriei cu prezentul. Demersul duce, involuntar, dar absolut firesc, la revelarea unui substrat mitic, a cărui dinamică , deși inversată în contextul parodiei, activează simboluri și arhetipuri. Studiul, identificând mitemele ce înscriu discursul dramaturgic în contextualitatea mitului, folosind ca metodă mitanaliza – unde, ne vom alinia lui Gilbert Durand și „vom înțelege prin mit un sistem dinamic de simboluri, de arhetipuri și de scheme, sistem dinamic care, sub impulsul unei scheme, tinde să se realizeze ca povestire"[1] - urmărește să evidențieze perenitatea și persistența mitului printr-o abordare hermeneutică.

[1] Gilbert, Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului*. *Introducere în arhetipologiagenerală,* Traducere de Marcel Aderca, postfață de CORNEL MIHAI IONESCU,Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, p.55.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Incisivă în abordare, urmărind „un tip de teatru în priză cu realitatea", cum susține într-unul dintre interviurile sale, Alina Nelega înțelege prin „dramaturgie nouă", „text nou", implicit „piese noi", o reinvestire a valorii, noul însemnând „purtător de valori ale prezenței" unde prezența poate fi interpretată ca *Zeitgeist*[2], cum însăși autoarea afirmă.. Puternic ancorată în problematicile actualității, dramaturgul, jurnalist de radio, critic de teatru și regizor, inițiază la Teatrul Ariel din Târgu – Mureș proiectul *Underground* de producții teatrale-experiment și înființează *Fundația Dramafest* în 1997, cu un program axat pe „crearea unui microclimat de dezvoltare a noii dramaturgii românești"[3], acțiuni ce se înscriu de fapt într-un proiect mai amplu, acela de a deschide spre un alt mod de a privi, dar mai ales, de „a vedea" realitatea acestui secol al pluralității prin construirea unei alternative estetice.

Debutul publicistic, în revista „Vatra" (1977), este urmat de cel literar cu povestirea *Autostop* în revista „Echinox" (1980), iar cel editorial, cu piesa *Una cosa mentale*, inclusă în antologia Festivalului Internațional de la Sibiu – 1996, ediție bilingvă română-engleză, piesă ce va fi publicată în volumul *Teatru și povestiri*, apărut la editura UNITEXT, București, 2002. Tot în 1996 se joacă pentru prima dată piesa *Nascendo* la sala Studio a Teatrului Național din Târgu-Mureș și va fi publicată, în același an la Eastern Promise, Aurora Publishing House din Londra, fiind inclusă și în antologia (tradusă în limbile engleză și franceză) de texte dramaturgice românești *After Censorship/Après la Censure*, Editura UNITEXT, 2000, editură care îi va publica în anul următor, volumul de autor, *www.nonstop.ro* (teatru); la Editura Paralela 45, în 2001 apare romanul *ultim@vrăjitoare*. Piesa *Nascendo* a fost prezentată și la New York Fringe Festival (SUA), precum și la festivalul Zuereher Theater Spektakel, de la Zürich, august 2000. Membră a The International Writing Program, Iowa (USA),a beneficiat de o bursă a Teatrului londonez Bush, iar în 1999, tot la Londra, de o bursă de rezidență internațională la Teatrul Royal Court; primește premiul UNITER „Piesa Anului 2000" pentru *www.nonstop.ro*, după care, în 2007 la festivalul new-drama *Heidelberg Stückemarkt*, care a avut loc la Heidelberg, primește pentru piesa *Amalia respiră adânc*, Prize for European Authors, iar piesa *În trafic* este desemnată de UNITER „Cea mai bună piesă românească a anului 2013". Preocupată de toate etapele vieții, nu uită vârsta copilăriei, fiind prezentă cu povești radiofonice pentru copii, iar la editura EIKON din Cluj-Napoca îi apare volumul *Cum și-a petrecut iepurele Audedestuldebine sărbătorile de iarnă*, în 2011.

„Revoluția prin monolog" este sintagma introdusă de Magdalena Boiangiu pentru a prefața volumul *Kamikaze. Monoloage și monodrame pentru actori și actrițe*, al Alinei Nelega, apărut la Editura Cartea Românească în 2007, care include piesele: *Project XX, $E_{uri,}$ DECALOGUL DUPĂ HESS, Amalia respiră adânc, kamikaze*. Paradoxul acestor monologuri o reprezintă pe de o parte, tocmai „pluralul" umanității luată ca spectator, ca dublu al personajului-actor-dramaturg-regizor constituindu-se ca reflectări caleidoscopice ale sinelui în situația scenică dată, iar pe de altă parte faptul că deși un monolog nu presupune un răspuns, Alina Nelega, cu precizie chirurgicală, știe să activeze „producerea de anticorpi" pentru „toxinele" contemporaneității: reziduurile sistemului totalitar comunist, traumele identitare, inflația cultural-informațională, entropia pozitivă a universului, pentru a le enumera doar pe cele mai acute, mizând pe agresivitatea stilului său ce dezvăluie de fapt nevoia imperioasă de clarificare. Astfel, monologurile regizorului-autor târgumureșean deschid spre dialog, textul literar, în lumina

[2] „spiritul timpului" (germ. Zeit: „timp" + Geist: „spirit"); originea cuvântului se află în scrierile lui Herder care a introdus conceptul ca traducere pentru *genius saeculi*, apud http://www.upm.ro/cercetare/CentreCercetare/DictionarCritica/Zeitgeist.pdf, accesat în 03.05.2017.

[3] Alina, Nelega, *Indicele de toleranță era foarte scăzut la vremea aceea*, http://revista22online.ro/3992/.html, accesat în 28.02.2017.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

stilisticii lui Michael Riffaterre, devenind o realitate sensibilă. „ Aceste texte, care muşcă din realitate şi refuză pateticul, subminînd lirismul şi bazîndu-se pe şoc, deschid un drum incomod în teatrul mileniului III”[4] ce necesită un nou cod scenic adaptat deteatralizării, direcție europeană a construcției spectacolului teatral căreia i se raliază și autoarea *Amaliei respiră adânc*. Rămânând în sfera stilisticii operei acesteia, observăm că această scriere, pe principiul inciziei în plurivalența lumii, al cărei rezultat este sfâșierea straturilor suprapuse ale coconului autismului virtual în care se închide omul contemporan, ajunge să reveleze ceea ce Leo Spitzer numea „etimonul spiritual” și pe care-l regăsim ca o adevărată *ars dramatica*înpiesa *Project XX*, căutarea acelui: „mod ideal prin care lumea aceasta poate deveni mai bună, mai blândă, mai frumoasă”. Procedeul antifrastic, devenit semnătură a autoarei, este de fapt o dublare a negației ce împinge spre o reconstituire a afirmației și implică necesitatea activării unei „dimensiuni civice”, cum afirmă Gilbert Durand care observă lentoarea cu care omul secolului XX se maturizează în gestionarea alterității ca pluralitate a Sinelui. Problematica o regăsim și la Horia Roman Patapievici în *Omul recent*, unde argumentează modalitatea ideală de „salvare” a omului contemporan prin discernământ.

Pieasa se înscrie în lungul șir al scrierilor feministe inițiate încă de la a doua jumătate a secolului XVIII cu *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791) a scriitoarei franceze Olympe de Gouges, *Vindication of the Rights of Woman* (1792) a feministei, filosof și scriitor Mary Wollstonecraft din Anglia, *Al doilea sex* (*Le Deuxième sexe*, 1949) a Simonei de Beauvoir, care pregătesc terenul pentru resurecția *animei*, problematicăa contemporaneității căreia începe să i se acorde atenție. Durand, în lucrarea sa *Figuri mitice şi chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză* -, observă că încă din a doua jumătate a secolului XIX, se prefigurează o nouă ipostază a *Animei* care „de acum înainte nu mai e decât o singură făptură hibridă, androgină, pe care tema Sfinxului […] ca și tema Herodiadei, fragile și crudă, i-o vor aminti mereu proaspătului secol XX în acea ‹‹decadență›› care poate încă nu l-a părăsit”[5]. *Project XX* al Alinei Nelega devine o oglindă a ipostazelor *animei* între coordonatele contemporanității și se circumscrie mișcării de legitimizare a parității prezenței feminine, mai mult, de evidențiere a aptitudinilor acesteia de a produce o schimbare de paradigmă.

Analiza pe care o propunem pentru *Project XX* – în același timp parabolă, pamflet sau distopie - urmărește modelul mitanalizei lui Gilbert Durand, termen construit, așa cum însuși antropolugul imaginarului susține, prin analogie cu termenul de psihanaliză, mai concret cu psihanaliza arhetipală a lui Carl Gustav Jung al cărui adept este. Atitudinea oximoronică, specifică de altfel postmodernilor, cu care Alina Nelega are afinități, este prezentă și în *kamikaze, DECALOGUL DUPĂ HESS,* în romanul *ultim@vrăjitoare*, dar și în texte scrise pentru scenă care n-au fost publicate, ca *EVER AFTER.* Monologul, jucat la Muzeul Literaturii Române, în iunie 2001, în cadrul proiectului *GendeRhapsody*, în regia lui Gavril Cadariu, se deschide cu antagonismul „inginerie genetică apocaliptică”, fără soluție antifrastică, ce proiectează din start cititorul/actorul/spectatorul spre o autoanaliză cu zâmbetul amar al intuirii thrillerului ascuns sub acest oximoron care deschide spre dimensiunea metafizică a ceea ce poate deveni Creația sub impulsul demiurgic al omului. „Trainer”-ul care ne introduce în detaliile *Proiectului XX*, concretizat în eliminarea cromozomului Y și realizarea unei clonări „unisexuată, mijlocul ideal prin care lumea se poate dispensa de bărbați”, este Nila Lundkwist, „*prof.univ.dr.*

[4] Alina Nelega, *Întoarcerea dramaturgului: resuscitarea tragicului şi deteatralizarea teatrului*, în „Observator Cultural”, noiembrie 2005, http://agenda.liternet.ro/articol/2280/Alina-Nelega/Intoarcerea-dramaturgului-resuscitarea-tragicului-si-deteatralizarea-teatrului.html, accesat în 22.02.2017.

[5]Gilbert, Durand, *Figuri mitice şi chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză* -, Traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Editura Nemira, București, 1998, p. 245.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

în inginerie genetică apocaliptică, cercetător", personaj care după milenii de istorie ce evocă o lume care are în prim-plan bărbatul, vine să producă o resurecție a *animei*. Programul de clonare este „destinat perpetuării vieții prin controlarea la maximum a deviațiilor și defectelor", în plus, metoda este una elegantă ce se opune metodelor specifice naturii masculine aflată într-o permanentă înclinație spre distrugere, adică „mijloace primitive și deosebit de crude și de barbare: război, genocid, epidemie". Toate „misterele feminine" le vor fi revelate tuturor bărbaților prin simpla procedură de transformare a lor în femei, ceea ce va însemna „adio mituri!" despre acest mister neînțeles de purtătorii de cromozom Y. Situația - folosim acest termen deoarece în teatru avem „situații" care conferă textului „calitatea de prezență", cum afirmă Nelega într-unul din interviurile sale - o ficțiune ce frizează absurdul, se înscrie, în opinia noastră, într-o procedură de reactivare a mitului, o „recitire" în oglinda contemporaneității. Fără a fi vorba de un totalitarism, gândindu-ne aici la aberantul mit al rasei pure ariene, ni se propune alternativa de a încerca să „citim" altfel lumea, din perspectiva „*anime*-lor", a căror ieșire din umbră a devenit reală în această lume dual dominată de preponderența prezenței masculine ca recunoaștere în toate domeniile, locul de plan doi revenind în permanență femininului. Exercițiul de imaginație care ni se propune este cel de a gândi întreaga istorie a umanității cu rolurile inversate, inegalitatea de gen fiind de această dată în favoarea *animei*; ipoteza poate fi pusă în discuție întrucât nu vom ști niciodată, în contextul atâtor re- re- și re-interpretări, care ar fi fost parcursul diacronic al umanității dacă primele consemnări ar fi aparținut femeilor.

Această „cosmogonie individuală" a dramaturgului Alina Nelega, sintagmă utilizată de Antonin Artaud pentru a defini „aeroliții prezenți în adâncurile ființei noastre [ce] înscriu, în psihismul și în corpul uman, metafora lumii pierdute, urmele unei lumi străvechi, încărcate de energia creatoare a originilor"[6], se grefează pe interfața cotidian-sine și eclozează în spațiul scenic prin această monodramă ce devine astfel una colectivă. Se realizează o transcendere a individualității psihologice a omului – femeia - care devine o forță, o putere ce ar putea face din experimentul clonării unisexuate o instaurare simbolică, purtătoare de sens și provocând în acest mod kerygmatismul mitului ce se decelează. Ne aflăm în fața unei eschatologii, a unei „soluții de exit" - cum se exprimă autoarea în lucrările sale teoretice - din condiția umană, am putea-o numi fără menajamente o trecere „în altă dimensiune", sintagmă frecvent utilizată, de fapt, o rezolvare a tuturor dihotomiilor care provoacă acea *Héautontimorouménos* („călău pentru sine însuși"), de care vorbește dramaturgul latin Terențiu în comedia sa. Acțiunea *Project XX*-ului este tocmai aceea de conștientizare, activare și asumare a potențialităților rasei umane. Ieșirea din acest mod de a exista se face pentru a accede, în final, la unul superior, cel de *înger*, proces în două faze, „faza I a proiectului: clonarea unisexuată. După ce se va încheia și vom deveni cu toții niște ființe umane rezonabile, creative și pline de duioșie și de tandrețe, va urma faza a II-a. Pot să vă dezvălui că ea poartă indicativul provizoriu de *Angel Heart* și constă în clonarea asexuată, metodă prin care se creează un prototip al speciei așa-numite a îngerilor. Căci îngerii […], sunt rezultate ale evoluției, organisme supraumane lipsite de sex, pline de har și grație". Marea revoluție angeologică propune o inițiere la nivel planetar, un rit de trecere extins la nivelul întregii umanități care să consemneze în acest mod, pentru prima dată, consensul acesteia; se întrevăd mitemele latente, camuflate de punerea în scenă a unei „*conferințe și atelier de lucru cu demonstrații* live", care circumscriu mitul secolului XX, mitul terțului inclus care înfăptuiește *coincidentia oppositorum*, un mit al mediatorului.

[6] Antonin, Artaud, *Le Pèse-Nerfs*, apud Borie, Monique, *AntoninArtaud.Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică,* În românește de Ileana Littera, Editura UNITEXT, Polirom, Iași, 2004 , p. 84.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Convertirea la un alt fel de fior existenţial care schimbă percepţia lumii, înscrie ficţiunea dramaturgului târgumureşean în categoria mitului, argumentul ce vine în susţinerea acestei clasificări transpare în cele patru miteme: al alterităţii sau dualitudinii, cel al avatarurilor dualitudinii, mitemul hermetic şi mitemul Marii Opere, care înscriu discursul mitic în scenariul unui mit al lui Hermes, „divinitatea problematicii alterităţii”[7] sau al supraomului pe traseul său spre condiţia angelică. Reperele de construcţie ale ficţiunii sunt cele ale societăţii de consum, pe principiul atragerii clientelei prin reclame şi reduceri, toată această arhitectură a contemporaneităţii nefiind decât o mască a frământării umane dintotdeauna, aceea de a accede la „tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte”, urmărind acelaşi traseu mitic al unui Ghilgameş feminin cu etapele sale: călătoria, labirintul, iniţierea. Sub aparenţa unui show mediatic desfăşurat la nivel mondial pe parcursul a şase ore, analogie cu mitul creştin al creaţiei - dar cele şase zile s-au comprimat în ore - se plonjează din start în profunzimea problematicii: prezenţa feminină versus prezenţa masculină. Toposul, sală de conferinţe şi laborator se înscrie în categoria toposurile mitice ale spaţiilor închise, un adevărat *athanor* în care procesul „alchimic” al ingineriei genetice este figurat de „programul generalizat de clonare, destinat perpetuării vieţii prin controlarea la maximum a deviaţiilor şi defectelor”.

Încercările la care sunt supuşi participanţii la proiect înscriu scenariul într-un adevărat ritual de iniţiere desfăşurat structural identic riturilor de trecere performate în situaţiile de criză ce implică limita, echivalentul simbolic al acestei situaţii. Arnold Van Gennep, în studiul său sistematic *Riturile de trecere,* care includeriturile de poartă şi de prag, cele de naştere, de copilărie, de pubertate, de căsătorie, riturile funerare etc., face o investigare a etapelorspecifice acestor rituri care prezintă aceeaşi structură: riturile preliminarii, de separare de vechea stare, riturile liminare, corespunzătoare „stadiului la limită” din cadrul perioadei de prag şi riturile postliminare, de „agregare la lumea nouă”. Sub directa îndrumare a trainer-ului „*prof. univ. dr. în inginerie genetică apocaliptică, cercetător Nila Lundkwist*” are loc întregul ritual; preliminariile, etapă a purificării, ascezei, recluziunii şi probelor, se desfăşoară într-o aşa-zisă sală de conferinţe, de fapt, o anticameră a *athanorului* în care se va realiza noul prototip, supraomul, unde începe printr-un „*briefin*g” acţiunea de separare de vechea stare. Scenariul continuă cu o adevărată performare ritualică a tuturor beneficiilor în urma clonării, ce aduc auditoriul la stadiul de limită/prag şi constituie etapa riturilor liminare în cadrul căreia se propune acomodarea cu noul status al bărbatului devenit femeie: „încercaţi să vă imaginaţi cât de mult i se va împlini silueta, ce bust ademenitor va căpăta în curând, liniile feţei i se vor îndulci, îi vor dispărea tuleiele, ah, domnule, vă daţi seama, nu va mai trebui să vă mai bărbieriţi zilnic, e drept, în schimb vă veţi epila, vă veţi da cu creme pe bază de extracte naturale, veţi face gimnastică, veţi ţine cură de slăbire, veţi calcula caloriile la fiecare masă şi, neapărat, vă veţi face, săptămânal, manichiura”, o pledoarie sarcastică de conştientizare a statusului feminin în lumea bărbaţilor. Întreaga pleiadă de *anime:* gospodina, foto-modelul, femeia de afaceri, „tipul preferat de femeie: cu pielea neagră sau caucaziană, blondă sau roşcată, cu părul creţ sau doar uşor ondulat, cu ochi căprui, albaştri sau verzi, înaltă, scundă sau cum doriţi dumneavoastră” pune în lumină mitemul alterităţii. Posibilitatea schimbării stă şi la îndemâna femeilor care se pot „transforma în orice”, luând forma oricăruia dintre avatarurile eu-rilor, experimentând alteritatea ca pluralism, dar şi ca joc creator în acest *Project XX*, unde „cabinele [noastre] asigură, în mod democratic, fiecăruia, şansa de a deveni cum doreşte sau cine doreşte, indiferent de naţionalitate, sex, rasă, religie, vârstă, coeficient de inteligenţă, educaţie. Cu o condiţie. Să devină femeie.”, joc ce implică posibilitatea performării sinelui. Ultima etapă a iniţierii ca „organisme supraumane”,

[7]Gilbert, Durand, *Figuri…*,ed. cit., p.271.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

corespunzătoare riturilor postliminare de agregare la această „lume nouă", este aceea de transformare „cu toții, în curând, cu ajutorul complicatei mașini de clonare asexuată, în îngeri și veți popula, mai departe, pământul, vă veți înmulți prin reduplicare și, din când în când, prin ouă, ca să nu uităm de unde-am venit", din Oul cosmogonic ce plutea pe totalitatea acvatică nediferențiată; substratul latent al miturilor creației se insinuează pe întreg parcursul narativ.

Înainte de trecerea pragului în cabinetele/caverne/crisalide unde va avea loc metamorfozarea, aceste intrări fiind figurări ale pragului de trecere pentru dobândirea noului statut „suprauman", „doamnele și *încă* domnii" se află în situația unei călătorii pe loc, un oximoron ritual al călătorului întâlnit în cultura rusă unde orice călătorie este precedată de un popas menit să suscite o „călătorie" interioară, o întoarcere spre omul interior, o trecere spre verticalizare. Procesul introspectiv este figurat de prezența fondatorului psihanalizei, Sigmund Freud, prin varianta sa feminină, Nila Lundkwist care se declară „cel mai elocvent exemplu al acestui proiect", care „până acum două zile n-am fost decât Sigmund – zis și Freddy cocoșatul, omul de serviciu de la școala ajutătoare de peste drum. Eram cel mai urât om din lume, mi-am petrecut toată viața în închisoare, condamnat pentru furturi, violuri și crime. Aveam un ochi de sticlă, îmi târam piciorul și, din cauza crizelor de *delirium tremens*, făceam adesea pe mine și miroseam îngrozitor". Nila, femeia dublă, asemeni Pandorei ce împrăștie răul în lume, dar oferă și speranța, sau asemeni Elenei din Troia, motiv al frumuseții, dar și al războiului, figurează al doilea mitem ce presupune o traducere a dualismului printr-un model și este deopotrivă o proiecție a *Animei*, dar și a *Umbrei*. Transformarea model Freddy-Nila, introduce și un al treilea mitem, cel hermetic figurat prin Hermafrodit, etapă intermediară a individuației jungiene de unificare a inconștientului și conștiinței ce se va finaliza cu realizarea acelui *cuaternio* al contrariilor, figurat de Cristos, arhetip al Sinelui, prezent în *Project XX* ca și clonă după „fragmentele organice de pe... Giulgiul din Torino". Marea Operă, *Angel Heart*, simbolizată de inițierea produsă în cabinele/athanor, completează cele patru miteme identificate care circumscriu mitul lui Hermes, al mediatorului între cele două lumi, umană și angelologică, întruchipat de cercetătorul Nila Lundkwist – ironică lipsă a formei feminine pentru substantivele ce desemnează latura creatoare – abilă mânuitoare a „caduceului" genetic. Caduceul lui Hermes reprezintă de fapt înlănțuirea *animus*-ului și *animei* pentru a realiza *coincidentia oppositorum*, ființa divină, desăvârșită, figurată de înger. În lumina *Project XX*, cei doi șerpi încolăciți ai caduceului pot fi vizualizați ca dublul helix al ADN-ului uman, reunit, asemeni paralelelor care se unesc la infinit, în ființa angelică, ființă androgină, arhetip al Sinelui. Observăm că *mythos*-ul transpare și în condițiile contemporaneității unde „plînsul nu înseamnă suferinţă, ci neputinţă, sexul nu înseamnă dragoste, ci un mod de a te de-stresa, iarba nu mai e pe pajiştea bunicilor, ci în fumul care modifică realul"[8], ca reflexii arhetipale ale Sinelui proiectate în operă.

Ultima replică a piesei, „Închideți ușa.", canalizează interpretarea spre detaliul ce pune în permanență sub semnul incertitudinii narațiunea și, în cele din urmă, inițierea, lait-motivul ușii, simbol al trecerii, al zeului Ianus cel cu două fețe opuse, una orientată spre trecut și cealaltă spre viitor; poarta templului său rămânea deschisă doar în vreme de război, închiderea ei semnificând domnia păcii. Fiecare referire la necesitatea dispensării de bărbați este urmată de o deschidere a ușii, aparent defecte, dar simbolismul acțiunii stă sub semnul „războiului" indus de această prezență a *animus* –ului. Totuși, cel căruia îi este adresată replica, a „întârziatului", este Unul care a realizat clonarea, dar nu ca *anima*, ci ca unire a contrariilor, este terțul inclus, simbol al

[8] **http://agenda.liternet.ro/articol/2280/Alina-Nelega/Intoarcerea-dramaturgului-resuscitarea-tragicului-si-deteatralizarea-teatrului.html**, accesat în 22.02.2017

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

divinității a cărui prezență pune scenariul apocaliptic al *Project XX* sub semnul speranței întrucât nu se specifică tranșant rămânerea sau plecarea sa.

Piesa „respiră adânc" problematicile contemporaneității și pune întrebarea justă: „fără un teatru care să protejeze textul nou şi să găsească actorii şi regizorii cu adevărat interesaţi de expresia propriului timp, nu vom ajunge oare, entropic, la aneantizare, înghiţindu-ne coada, hrănindu-ne din detritusul cultural de acum cîteva decenii europene, scufundaţi în baia călduţă a orgoliului şi sărăciei naţionale?"[9]. Reflexiile mitologice ale Sinelui, articulate dramaturgic în *Project XX*, jalonează percepția contemporaneității care se confruntă cu un tragic al cotidianului oglindit în relația cu Celălalt și cu Sinele. Reacția de apărare față de emergența în conștiință a tragicului, singura posibilă într-o lume a apocalipselor ficționale, este inversiunea, redirecționarea spre deriziune, spre un comic amar, de cele mai multe ori ironic. Dramaturgia, un perpetuu experiment, legitimată prin acest status de a crea noi structuri dramatice, noi estetici, se constituie, așa cum demonstrează Alina Nelega, ca ramă a sensibilității postmoderne a concretului, a nepateticului.

BIBLIOGRAPHY

Borie, Monique, Antonin Artaud.*Teatrul şi întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, În românește de Ileana Littera, Editura UNITEXT, Polirom, Iaşi, 2004

Durand, Gilbert, *Structuri antropologice ale imaginarului*. *Introducere în arhetipologiageneralã,* Traducere de Marcel Aderca, postfaţă de CORNEL MIHAI IONESCU,Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998

Durand, Gilbert, *Figuri mitice şi chipuri ale operei*. *De la mitocritică la mitanaliză*, Traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Editura Nemira, Bucureşti, 1999

Jung, Carl Gustav, *Opere complete 9, Aion Contribuții la simbolistica sinelui*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Cuvânt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2005

Nelega, Alina, *Kamikaze*. *Monoloage şi monodrame pentru actori şi actrițe*, Editura Cartea Românească, București, 2007

Nelega, Alina, *Generaţia second-hand: dramaturgia românească a anilor '90*, fragmente publicate cu permisiunea editurii UNITEXT, http://www.respiro.org/Issue6/film_nelega.htm, accesat în 21.04.2017

Nelega, Alina, *Întoarcerea dramaturgului: resuscitarea tragicului şi deteatralizarea teatrului*, în „Observator Cultural", noiembrie 2005, http://agenda.liternet.ro/articol/2280/Alina- Nelega/Intoarcerea-dramaturgului-resuscitarea-tragicului-si-deteatralizarea-teatrului.html, accesat în 22.02.2017

http://www.upm.ro/cercetare/CentreCercetare/DictionarCritica/Zeitgeist.pdf, accesat în 03.05.2017

[9]nota de subsol [38], apud „Fragmente din studiul în pregătire *Generaţia second-hand: dramaturgia românească a anilor '90*. Publicate cu permisiunea editurii **Unitext**",apud **http://www.respiro.org/Issue6/film_nelega.htm,** accesat în 21.04.2017.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE MOUNTAIN AND THE FOREST, IN CALISTRAT HOGAȘ'S WORK

Maria Voinea

PhD Student, University of Pitești

Abstract: Calistrat Hogaș, a true "poet of nature", captures, in his work, Moldavian mountain landscapes and images of rupestral settlements of unique beauty. The charm of these landscapes lies in thorough description, in the center of which, there are two of the fundamental natural and complementary elements: mountain and forest. Thus, these literary motifs, specific to the theme of nature by their poetic connotation, conferred by the description conceived by the author in a unique and original style, "with the mastery of an artist's brush", become important topics, well-defined in Hogaș's work. Crossing forests, mountain roads, Hogaș feels free, free from all social and urban constraints, the mountains and the forests becoming, for the traveller, protective and initiatory spaces.

Keywords: topos, literary motif, description, artwork

Dintotdeauna, călătoria și lectura au constituit, pentru om, două principale mijloace eficiente de cunoaștere. S-ar putea spune că un punct comun al acestor două căi spre cunoașterea universală o reprezintă aventura, înțeleasă ca acțiune și atitudine îndrăzneață a omului în fața vieții înseși, dar și ca bucuria de a trăi. Astfel, termenii „cunoaștere" și „viață" se determină reciproc, implicând, deopotrivă, curajul și iubirea omului față de tot ceea ce îl înconjoară. Exemple grăitoare, în acest sens, sunt, pe de o parte, artiștii și scriitorii, iar pe de altă parte, oamenii de știință, cercetătorii, care, prin rezultatele muncii lor – opere de artă, opere literare, respectiv tratate de știință și alte lucrări științifice –, demonstrează că înțeleg cel mai bine raportul dintre cunoaștere și viață. E drept că știința presupune obiectivitate, pragmatism, orice descoperire bazându-se pe fapte reale, care pot fi demonstrate, probate, în vreme ce, arta, respectiv literatura, implică o percepție și o atitudine subiective, afective, traduse prin viziunea artistului, sau a scriitorului asupra vieții și asupra lumii, însă, împreună, știința și arta (literatura) definesc viața, cu cele două laturi complementare ale sale, cognitivă și afectivă.

Fiecare operă literară este, de fapt, rezultatul unui proces de elaborare, a cărui durată este relativă, diferind de la un scriitor la altul, în funcție de o diversitate de factori de natură obiectivă și/ sau subiectivă, un proces de elaborare izvorât, de altfel, din nevoia de cunoaștere a autorului și din dorința și plăcerea acestuia de a împărtăși publicului cititor descoperirile făcute și sentimentele, emoțiile trăite.

Un exemplu potrivit, în acest sens, este opera lui Calistrat Hogaș, care îmbină armonios utilul cu plăcutul, atât pentru creatorul ei, cât și pentru cititorul acesteia. „Pe drumuri de munte" (Hogaș, C., 1988) este, de fapt, un amestec plăcut și echilibrat de informație, de umor, de poezie și de poveste, demonstrând latura enciclopedică a personalității autorului ei. Cine citește această carte are șansa de a-și îmbogăți cunoștințele, sub aspect științific și cultural, și de a se delecta și relaxa, spiritual, prin umorul, culoarea și muzicalitatea care o caracterizează.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În paginile cărții sale, scriitorul tecucean dedică un spațiu considerabil descrierilor de natură, cuprinzând un ansamblu de elemente specifice, care alcătuiesc un cadru realist, naturalist, care predispune la visare și, grație imaginației bogate a naratorului-personaj, devine cu ușurință unul romantic, cu trăsături fantastice. Se disting, ca elemente definitorii ale acestor tablouri, două dintre principalele motive literare ale temei naturii, muntele și pădurea, două toposuri literare cu profunde semnificații de ordin spiritual. Între aceste două elemente naturale, există, în mod evident, un raport de determinare și de susținere reciprocă, pădurea fiind cea care îmbracă, protejează muntele, iar muntele, cel care întreține veșnicia pădurii.

Carpații moldoveni sunt surprinși de Hogaș în imagini care „i-au asigurat notorietatea de poet descriptiv prin excelență", cum afirma Șerban Cioculescu (1944), imagini care înfățișează privelişti pe care scriitorul le percepe din perspectiva sa de turist, și nu ca „un drumeț integrat peisajului", cum remarca, de altfel, Dumitru Micu (1965). Iubind natura și considerându-se „amantul nestrămutat" al acesteia (Hogaș, C., *op.cit.*: 93), Hogaș o simte, o trăiește cu toată ființa lui, rezonând cu fenomenele și elementele ei integratoare, care îi stârnesc imaginația. Astfel, se nasc, în paginile jurnalului său de călătorie, imagini desprinse, parcă, din povești, care trezesc cititorului admirația și pentru liniștea sau calmul naturii, dar și față de dinamismul sau agitația ei. Fragmentele următoare sunt sugestive, în ceea ce privește imaginea liniștită, de basm, a naturii, la munte: „Linişte netulburată în cer şi pretutindeni! şi nici un vânt din cele patru nu-şi părăsise încă culcuşul său, spre a învia codrii adormiţi" (*ibidem*: 222), căreia i se opune, în mod evident, imaginea apocaliptică a acesteia, surprinsă în următoarele tablouri: „Un tunet răzleț, răsărit din miazănoapte, răscoli clocotitor nemărginirile rotunde, și un ropot fără întrerupere și nedesluşit vestea, de pretutindeni, apropierea prăpăstioasă a artileriei cerești..." (*ibidem*: 225); „Fierbeau văzduhurile și cerurile clocoteau sub descărcările zguduitoare ale tunetelor, și pământul înfricoșat se cutremura nemernic, până în cele mai din adânc temelii ale sale, sub ropotul de trăsnete care cădeau asurzitoare prin întuneric, ca niște imense bombe de flăcări, și spulberau, ca și cum ai sufla într-un strop de țărână, frunțile de stânci îndrăznețe ale celor mai semeți dintre munții săi. Și sub zvârcolirea fără de margini a frământării și sub urgia întregului zbucium al făpturii, zăgazurile cerului se rupseră, jgheaburile adâncului se desfundară și, din înaltul întunecimilor, se prăpăstuiră asupra pământului, cu șuier de aer sfâșiat, potopul greu al apelor cerești... Și geamătul vijeliei pustiitoare își amesteca simfonia sa de nimicire cu urletul rostogolirii clocotitoare a șuvoaielor pământului... Iar sub urgia vijelioasă a apelor, stâncile, zguduite din înălțime și smulse de pe temeliile lor de veacuri, se rostogoleau prăpăstios în genunile adânci ale văilor... și sub izbirea lor neîndurată, brazii trufași ai codrilor se frângeau cu glasuri de trăsnet și umpleau depărtările întunecoase și goale cu cel mai de pe urmă răsunet prelung al prăpăstuirii lor de veci !..." (Hogaș, C., *op.cit.*: 226); „Legiuni de nouri cu forme fantastice, ridicându-şi unul de după altul fruntea lor tivită cu aur, cuprinsese acum toată partea cerului dintre apus şi miazănoapte; alţi nouri răsăreau de la celelalte margini ale cerului şi, parcă grăbiţi, veneau pe aripi de vânturi să-şi deie întâlnire, deasupra capetelor noastre, cu tovarăşii lor din apus; şi, deşi pentru noi soarele mai păstra câteva din razele sale, deşi natura din jurul nostru nu se deşteptase încă din încremenirea sa, totuşi umbre prevestitoare de rău învăluiseră şi un vuiet surd şi nehotărât frământa depărtările zărilor." (*ibidem*: 93)

Cunoscând aspecte ale vieții sociale și ale formării intelectuale și profesionale ale lui Hogaș, este lesne de remarcat diferența dintre existența pe care acesta și-o desfășoară în mediul citadin și modul de viață pe care îl promovează prin opera sa, din perspectiva drumețului, dornic de întoarcerea la origini și de aflarea unei alte lumi, cu alte reguli de viețuire, mai puțin pretențioase și, poate, nu atât de complicate precum cele cotidiene. Această lume se pare că

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

reușește să o descopere „pe drumuri de munte", prin călătoria sa „pe jos" (*ibidem*: 7), care-i permite să dea frâu liber fanteziei și să devină un incontestabil „poet al muntelui", cum susținea Șerban Cioculescu (*op.cit.*). Calistrat Hogaș dedică, așadar, munților Neamțului, în semn de reală și profundă admirație și prețuire, întreaga sa scriere, adică o parte din sine, alegând, chiar, ca aceștia să dea numele celui de-al doilea volum al operei sale.

Locul privilegiat al muntelui, în opera hogașiană, reiese încă din titlul acesteia, „Pe drumuri de munte", care sugerează rolul de motiv central, în operă, în jurul căruia, se ordonează chiar acțiunea de a călători a drumețului și însăși existența acestuia, în timpul călătoriei pe care o întreprinde.

Muntele este considerat punctul de întâlnire dintre cer şi pământ, făcând, deopotrivă, legătura și diferența între două lumi sau universuri diferite și chiar opuse: "fiind un Axis mundi care leagă Cerul de Pământ, Muntele sacru atinge într-un fel cerul şi reprezintă punctul cel mai înalt al Lumii; teritoriul care-l înconjoară şi care alcătuieşte "lumea noastră" este deci considerat ţinutul cel mai înalt" (Eliade, M., 1995: 25).

Părintele Constantin Coman, în introducerea comunicării sale, intitulate „Muntele ca topos teologic în Sfânta Scriptură", în cadrul colocviului „Muntele – metaforă fundamentală. Relief concret și ascensiune spirituală", desfășurat la Putna, în august, 2012, sublinia ideea că „măreția, înălțimea, tăria, inaccesibilitatea, curăția, taina sau misterul" sunt atributele muntelui care „îl propun ca loc mai propriu decât oricare altul pentru a găzdui pe Dumnezeu, pe de o parte, și pentru a-l apropia pe om de Dumnezeu, de cealaltă parte." (*Caietele de la Putna,* 2013: 17)

Rolul muntelui de liant între cer și pământ este subliniat și de Hogaș, în amintirile sale dintr-o călătorie, când, încercând să descrie cât mai plastic „înălțimile sumețe ale Hălăucei" (*op. cit.*:45), asociază imaginea muntelui cu aceea a unei scări „nemăsurate", care îl apropie pe om de divinitate: „Nu mai ştiu cărui jidov i s-a arătat, oarecând, o scară în vis, rezemată cu un capăt de ceruri şi cu altul de pământ, şi pe care îngerii Domnului se suiau şi se coborau... mie însă, fără să fiu înger, îmi fu dat să urc spre ceruri o scară aievea... Căci ce altă se poate socoti Hălăuca, dacă nu o nemăsurată scară aruncată de însuşi Dumnezeu între cer şi pământ?

N-aş putea, în adevăr, spune cu câte picioare eram deasupra nourilor; dar, de-aş fi întins mâna, aş fi prins stelele!" (*ibidem*: 46). Deși muntele sporește într-atât de mult imaginația omului, încât acesta din urmă capătă atribute deosebite și puteri fantastice, urieșești, în realitate, dintre cei doi, primul rămâne dominant: „[...] şi cu toate acestea Hălăuca se uita la mine tot de sus în jos. Eram de mult în împărăţia muşchiului şi colinele, ce mai aveam încă de urcat, se cufundau în o geană de verdeaţă şi azur pe adâncul cerurilor. Dincolo de această geană a ochiului lui Dumnezeu, închipuirea mea nu mai găsea nici un punct de reazem; necunoscutul mă sorbea în imensitatea sa [...]" (*ibidem*). În opoziție cu imaginea Hălăucei, se găsește, în schimb, aceea a Cerbului, care, în opinia lui Hogaș, „ e un munte urât. Prea înclinat, ploile torențiale i-au săpat coastele, și mâncături adânci de lut galben cu gingini verzi și sărăcăcioase îl brăzdează din creștet până-n poale; iar poteca de suit șerpuiește, de regulă, pe fundul adânc al acestor mâncături. Lut la dreapta, lut la stânga, tufe de mesteacăni nevoiași deasupra capetelor noastre, nici o priveliște pentru ochi, nici un orizont pentru suflet... toate acestea făceau drumul nesuferit" (*ibidem*: 77). Reiese, de aici, că, pentru călător, este foarte importantă imaginea care i se înfățișează, în drumul său, deoarece ea are puterea de a influența pozitiv sau negativ starea de spirit a omului precum și calitatea călătoriei.

În general, însă, în memorialul de călătorie hogașian, cadrul montan, accesorizat cu o diversitate de alte elemente naturale care îl definesc, reprezintă o zonă de real confort, cu

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

precădere moral, lipsit de constrângeri, pentru omul care, de altfel, are o viață socială urbană activă și apăsătoare, atunci când nu călătorește pe cărări de munte. Pe de altă parte, însăși alegerea muntelui, ca destinație a călătoriei, poate fi interpretată ca o provocare a călătorului Calistrat Hogaș de a ajunge în „ținutul cel mai înalt" (Eliade, M., *op.cit*.: 25), adică de a evolua, personal, sub aspect moral, spiritual, tocmai prin întoarcerea la origini și prin (re)descoperirea acelei laturi sălbatice a firii sale. În această privință, Șerban Cioculescu chiar sublinia ideea că, pentru Hogaș, „a mânca țărănește" – de exemplu – „e o plăcere, deci, un progres; iar regresul, constrângerea citadină" (*op.cit.*)

De asemenea, s-a spus că muntele exprimă stabilitatea, imuabilitatea și puritatea (http://lucianstrochi.ro/2015/06/21/despre-munte-eseu/), noțiuni care, pe de o parte, alcătuiesc definiția naturii vegetale, iar pe de altă parte, indică virtuțile către care tinde chiar și natura umană. Prin asociere cu opera hogașiană, această idee poate fi extinsă la aceea că, urcând pe drumuri de munte și descoperind un ținut primordial, călătorul dorește, de fapt, o transformare a propriei ființe, care să culmineze, cu identificarea sa cu muntele, cu firea întreagă. Se pare că Hogaș și însoțitorul său din prima parte a operei, reușesc să se adapteze într-atât de bine condițiilor de drum de munte, încât ajung chiar să împrumute, parcă, ceva din firea fiarelor sălbatice: „atât ajunsesem de ușori și de îndemânatici, atât de bine învățase piciorul nostru a-și mlădia talpa pe unghiul ascuțit al pietrelor și a se înțepeni temeinic acolo unde un alt picior nedeprins ar fi tremurat și n-ar fi născuit să înfrunte un lunecuș primejdios." (Hogaș, C., *op.cit.*: 22-23)

De altfel, în acest cadru montan, scriitorul mărturisește că se simte ca acasă, nutrind sentimentul de împăcare sufletească, de liniște interioară cu tentă de resemnare, care îl determină să desfășoare, într-un mod cât se poate de firesc, activități casnice, în locuința sa „vremelnică" (*ibidem*: 218), amenajată „într-o scobitură destul de adâncă" (*ibidem*: 217) a unei stânci, „în care cineva s-ar fi putut adăposti în larg, pentru orice împrejurare" (*ibidem*): „Nu știu cum, dar mă simțeam parcă "la mine acasă"; și fiindcă oricine, la casa lui, trebuie să facă și ceva gospodărie – apoi, în lipsă de covoare de Persia, așternui pe jos poclada de sub șa, rezemai șaua în chip de pernă lângă unul din pereții lăturalnici al scobiturii, aninai frâul la intrare, într-o așchie mai răsărită de stâncă; în alta, și tot la intrare agățai mantaua; ba mi se pare că, cu un târș de brad în loc de mătură, făcui și ceva curățenie pe dinaintea ușii..." (*ibidem*: 218). Confortul locuinței sale, amenajate în mica peșteră, este foarte bine radat și în fragmentul următor: „Iar când cele de pe urmă raze roşietice ale soarelui de apus poleiau încă hotarele de răsărit ale depărtărilor neguroase, dezlegai pe Pisicuţa din pripon ş-o vârâi între întărituri; îi smulsei din zmeuriş şi-i adusei, pentru noapte, un braţ zdravăn de iarbă fragedă şi înflorită, astupai intrarea cu trunchiuri de copaci bine înţepenite şi pusei, cu chipul acesta, între mine şi pustiu, o stavilă nestrăbătută... Eram acasă la mine." (*ibidem*: 221) De aici, reiese o altă caracteristică a muntelui, aceea de „gazdă" primitoare, cu funcție protectoare, care are multe de oferit celui care este suficient de înțelept pentru a-i înțelege tainele și pentru a se bucura de oferta sa.

Se poate afirma, așadar, că, deși Hogaș percepe natura și muntele dintr-o perspectivă exterioară, a drumețului care asistă permanent la spectacolul acestora, el reușește, totuși, grație puternicei sale voințe și umorului care îl caracterizează, să se adapteze condițiilor de existență pe care zona montană explorată i le oferă, chiar dacă nu întotdeauna cu ușurință, deseori, încercându-l sentimentul de spaimă: „"Dar, mă gândeam eu, unde se află zmeură și stânci, acolo se țin și urșii"; și, drept vorbind, eroismul meu se simțea cam la strâmtoare, când mi-nchipuiam că vreun morocănos sihastru al pustiului putea veni la mine foarte grav și pe patru labe ca să mă întrebe de sănătate, pe mine, care n-aveam decât două!... Și, într-un punct anumit, mi se părea

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

chiar că zmeurișul e vânzolit de o vietate puternică, ba... mi se mai părea că și un mormăit, plin de rele prevestiri, străbate depărtările până la mine... Era vântul care clătina întinderea trandafirie și plină de soare a smidului de zmeură, și poate că vreun brad sau paltin, cu încheieturile slăbite de bătrânețe, se legăna scârțâind la suflarea aceluiași vânt... Din închipuire se naște frica, din judecată bărbăția... Cea întâi veșnic era cu mine, cea de a doua... mai pe apucate." (Hogaș, C., *op.cit.*: 217). Finalmente, el reușește să descopere atât farmecul acestor condiții, cât și utilitatea și provocările lor: „Setea mă cuprinse; scoborâi în zmeurișul din care Pisicuța nu-și arăta pe deasupra decât numai vârful urechilor și, cu zmeură îmbălsămată și răcoritoare, o astâmpărai și pe dânsa." (ibidem); „Tăiat în față de trufașa și imensa stâncă aeriană, încins pe laturi de cele două prăpăstii, ar fi trebuit, ca să pot merge mai departe, sau să mă înalț la ceruri zburând, sau să mă cobor în Tartar de-a rostogolul; dar, fiindcă nu eram gata încă pentru nici unul din aceste două soiuri de călătorie, amânai pentru mai târziu și pe una și pe alta. Rămăsei deci locului; cu alte cuvinte, deși aș fi putut ieși din încurcătură într-un chip oarecare, mă hotărâi totuși să mă folosesc de adăpostul hărăzit mie de pronia întâmplării și să aștept aici voile mai blânde ale ei." (*ibidem*: 218-219)

Muntele, încărcat de o multitudine de simboluri, este asociat și cu ideea de libertate, care se desprinde și din paginile memorialului de călătorie hogașian. Pentru scriitorul tecucean, „a merge peste munți și în răgaz, de la Piatra pân la Dorna, lăsând la o parte drumul mare" (*ibidem*: 7), înseamnă a-și permite să se simtă liber, detașat de latura sa socială urbană, oferindu-și prilejul de a descoperi o altă lume – una sălbatică, originală, cu legi nescrise – precum și puterea și frumusețea organică a naturii. El explorează Carpații moldoveni, mânat de dorința și de plăcerea de a reveni la origine, fiind vorba despre o călătorie aventuroasă, al cărei obiectiv este redescoperirea începuturilor firii: „Iar a doua zi, când mă deșteptai și mi-aruncai privirile peste împrejurimi, Firea întreagă mi se păru ca răsărită atunci pentru întâiași dată, din sânul adânc al apelor Creațiunii. Atâta era de fragedă, atâta era de virginală! Soarele însufleția, cu lumina de aur idealizat a razelor sale, picăturile mari și grele de rouă curată, care atârnau pe vârful negru-verde al fiecărei frunze mici și ascuțite de brad; ierburile subțiri și mlădioase, sub greutatea acelorași picături de rouă, își plecau molatic fruntea lor înspre pământ; iar sub căldura soarelui dătător de viață florile galbene, albastre și roșii, ca trezite din somn, își ridicau încet către ceruri potirul lor strălucitor. Un văl străveziu, țesut din fire limpezi de lumină trandafirie și cer albastru, acoperea imensitatea solemnă a nesfârșitului, și imnul tăcerii netulburate se înălța de pretutindeni, ca o rugă de mulțumire către Ziditorul puternic a toată făptura..." (*ibidem*: 228). Călătorul muntelui este liber să vadă ce vrea, este liber să cugete, să simtă, să vorbească, să tacă, să asculte și să acționeze așa cum consideră de cuviință, simțindu-se în afara regulilor sau pretențiilor sociale specific orășenești. De fapt, călătoria lui Hogaș în Munții Neamțului are un caracter inițiatic, drumețul descoperind locuri și oameni noi și întâmpinând, deseori, situații cel puțin incomode, dacă nu dificile – deloc lipsite de sentimentul de spaimă sau chiar de groază –, în care e nevoit și, totodată, încântat să găsească soluții de supraviețuire. Există numeroase episoade elocvente, în acest sens, iar unul dintre acestea este cel al înnoptării sale, alături de tovarășul de drum, la stâna de pe Hălăuca. Secvența înfățișează o situație de-a dreptul extremă, tragi-comică, pe care scriitorul o trăiește alături de însoțitorul său de drum, călătorind pe muntele Hălăuca și pe care el însuși o recunoaște ca atare: „Niciodată, în tot cursul acestui drum, nu-mi aduc aminte să fi fost mai îngrijit decât atunci" (Hogaș, C., *op.cit.*: 54). Îngroziți de mirosul greu, specific, de stână și, mai ales, de „întregul popor de checheriți, ce trebuie să fi mișunând prin pădurea deasă de mițe ale blănilor de oi moarte" (*ibidem*: 53), cei doi aleg să doarmă înr-o „veche șandrama din care nu mai rămăsese decât vreo patru scânduri deasupra și vreo două sau

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

trei pe lături" (*ibidem*), deşi baciul cel bătrân le „trăsese luarea-aminte asupra frigului de afară şi asupra lupilor ce rătăceau câteodată prin părţile locului" (*ibidem*). Astfel, Hogaș nici nu mai știe ce îl înspăimântă mai tare – gerul sau lupii: „gerul, ca gerul, dar lupii baciului mă cam nelinișteau" (*ibidem*), iar tovarășul său de drum „dacă n-a turbat atunci, desigur că nu va mai turba niciodată" (*ibidem*: 54).

Ceea ce completează, însă, perfect, existența muntelui este pădurea/ codrul. Caracteristicile comune ale acestor două elemente ale naturii – muntele şi pădurea – dovedesc raportul de determinare reciprocă în care se găsesc acestea: nu este posibilă existența unuia dintre ele, fără a celulilalt. Ambele simbolizează eternitatea, fiind asociate cu ideea de libertate, de mister şi de rezistență şi amândouă sugerează, prin poziția în care se dezvoltă, puterea, verticalitatea, ascensiunea. Aceste semnificații pot fi interpretate atât din punct de vedere fizic, cât şi spiritual. Este potrivit şi sugestiv, în acest context, următorul fragment, în care, printr-o mulțime de imagini artistice, Hogaș îşi exprimă sentimentele de încântare şi de admirație față de pădurea animată de fauna care o populează, într-un reuşit tablou care îi înfățişează farmecul şi măreția: „Brazii suri şi neclintiţi, cu trunchiuri netede şi goale, se ridicau încremeniţi şi drepţi până la înălţimi ameţitoare; iar din bolta ciuruită de umbra neagră-verde, alcătuită de crengile lor îmbrăţişate sus de tot, ca prin o sită deasă, se cerneau în liniştea largă a pădurilor picături de cer albastru; şi fulgi nestatornici de lumină aurie cădeau peste mine de pretutindeni. De jur-împrejur, privirea ţi se oprea pe fundul pădurii, ca pe un zid de umbră depărtat; ai fi zis că te afli sub o imensă boltă de templu sprijinită de mii de coloane, din înălţimea căreia cu greu mai străbătea înlăuntru lumina ogivală a cerului. Cheptănuşii mici şi negri cu gulere roşii şi verzi lunecau în spirale tăcute şi iuţi pe trunchiul arborilor în sus; veveriţe negre şi roşii, cu cozi stufoase şi lungi, din încheietura înaltă a unei crengi, îşi cumpăneau zborul spre copacul dimpotrivă; ciocănitori şi ghionoaie cu pliscuri de oţel tocau în arbori şi pădurea largă răsuna a sec... Peste creştetul înalt al brazilor luneca vântul ca un râu nevăzut şi, tăindu-se în frunza lor ascuţită, trimitea până-n depărtare tânguioase şi prelungi glasuri de orgă. Din toate părţile tăcere solemnă, de pretutindeni linişte sfântă..." (*ibidem*: 168)

Ca şi motivul muntelui, şi cel al pădurii comportă un bogat simbolism, izvorât din credințele populare, tradiționale, românești, precum şi din cele religioase. Astfel, în *Dicţionarul de Simboluri şi Credinţe Tradiţionale Româneşti* (2009/ediție digitală 2016), autorul Romulus Bogdan Antonescu prezintă mai multe interpretări ale acestui topos: pe de o parte, pădurea este un „loc al haosului, al dezordinii, al tăcerii, în general fiind un generator al maleficului" (*op.cit.*: 501), pe de altă parte, „un loc râvnit de îndrăgostiţi, un fel de „casă a iubirii", un adevărat sanctuar, în care efuziunile dorului au libertate şi totodată discreţie" (*ibidem*).

Pădurea şi muntele sunt două elemente esențiale, constitutive, ale naturii, care au reprezentat, dintotdeauna, adevărate repere şi puncte de sprijin în viața omului. De exemplu, expresia „codru-i frate cu românul" sugerează simbioza, comuniunea om-pădure. Faptul că pădurea/ codrul adăpostea şi proteja haiducii subliniază funcția ei protectoare, rolul său de „gazdă", la fel de primitoare ca şi muntele. Pădurea este un spațiu primitor şi pentru Hogaș, umbra şi răcoarea specifice acesteia ferindu-l pe drumeț de arşița soarelui. Pe de altă parte, pădurea îi oferă călătorului resurse naturale de hrană (hribi, păstrăvi, zmeură) precum şi bucuria de a-şi „aşeza lagărul de-o zi" (Hogaș, C., op.cit.: 169), la umbra ei, acordându-i, totodată, acestuia, şansa de a-şi descoperi „oarecare talente culinare" (*ibidem*), cu care constată că este înzestrat, dar şi şansa de a medita şi de a înțelege ce este cu adevărat fericirea: „[...] peste altă jumătate de ceas, mai leneș decât un derviș şi mai moale decât un boa-constrictor, stăteam lungit la umbră, cu capul pe desagi... E aşa de uşor să fii fericit!... cu condiția numai ca să nu schimbi

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

înţeleapta ta nebunie pe nebuna înţelepciune a celor cuminţi" (*ibidem*). În asocierea ei cu ideea de libertate, pădurea devine un mediu prielnic contemplației, meditației și creației. Constantin Ciopraga remarca faptul că „muntele este pentru Hogaș masivul stâncos, adecvat contemplației de la mare altitudine, dar și pădurea. De cele mai multe ori, muntele aproape se confundă cu pădurea [...]. Lui Hogaș, pădurea îi apare ca expresie a totalei libertăți" (1960: 135). Așadar, pădurea îl inspiră pe călătorul obosit de drum, punându-i la dispoziție un cadru potrivit, confortabil și relaxant, care îi sporește creativitatea: „Mersesem numai vreo două ceasuri și mă simțeam obosit ca după o întreagă zi de drum. Mă hotărâi să poposesc undeva la umbră spre a-mi împrospăta puterile. Mă abătui din drum și intrai în pădure; întâmplarea mă duse sub un pâlc de mesteacăni, unde pământul era așternut cu o pajiște deasă și moale; îmi luai bocceaua din spate, o așezai în chip de pernă la rădăcina unui mesteacăn, îmi desfăcui opincile și mă lungii cu fața-n sus și cu capul pe boccea... [...] Începea să-mi fie somn... Scosei carnetul și trimisei tovarășului meu din depărtare următoarea scrisoare în versuri [...]" (Hogaș, C., *op.cit.*: 70-71).

Așa cum muntelui i s-a atribuit calitatea de element de legătură între universul cosmic și cel terestru, pădurii i s-a acordat atributul de simbol al eternității, de element care separă viața de moarte, sau de „spațiu dobândit dincolo de moarte" (Ruști, D., 1998: 114). Reiese, așadar, poziția centrală cu funcție de trecere de la o lume, la alta, a fiecăruia dintre cele două elemente, trăsătură care sugerează – și pentru pădure, și pentru munte – semnificația de centru al lumii/ al universului.

În opera hogașiană, pădurea reprezintă locul în care călătorul revine la începuturi, redescoperind adevăratul sens al vieții și o lume simplificată, pură, plină de vitalitate, un loc care, însă, nu este deloc lipsit de provocări. Astfel, se întâmplă ca drumeţul să se mai rătăcească sau să nu fie sigur pe care drum să meargă, atunci „când poteca se desface înaintea ta ca o caracatiță cu picioarele împrăștiate pretutindeni sub desișul pădurii" (Hogaș, C., *op.cit.*: 169), ceea ce presupune un motiv de îngrijorare sau chiar de teamă pentru el: „și, mai cu seamă, ce te faci când soarele, prea grăbit parcă, se pleacă la vale, dincolo de piscurile munţilor dimpotrivă şi te lasă în voia umbrelor, care dau chioare peste tine?..." (*ibidem*). Călătorul nu se pierde, însă, cu firea și-și continuă drumul, simțindu-se liber să aleagă cărarea care-i pare mai sigură: „Mă oprii la o răspântie, pe un gheb al muntelui şi, după o scurtă chibzuire, apucai la vale, pe una din poteci, care mi se păru mai umblată" (*ibidem*).

Urcând munții și străbătând pădurile, Hogaș experimentează o călătorie care poate fi asemănată, fără exagerare, cu cea a unui erou de poveste.Întocmai ca în basme, toate situațiile problematice, precum și întâmplările și stările pe care călătorul le trăiește, pe drumuri de munte, au rolul de a-l pregăti pe acesta, ca și pe eroii basmelor, pentru călătoria sa aventuroasă către origine, la finalul căreia, se va regăsi purificat, împlinit. Călătorul trăiește, cu maximă intensitate, momentele, irepetabile, de altfel, ale drumeției sale, conștient fiind de unicitatea acestei experiențe, în viața sa: „Te salut, te salut, bătrână Hălăucă! "Cine știe, cugetam eu, oprindu-mă și îmbrățișând cu privirea deșertul spațiu; cine știe dacă bătrânul meu picior va mai călca vreodată în această împărăție înaltă a vulturilor și a frigului etern! Cine știe dacă îmi va mai fi dat să însufleţesc cu gândul și cu simțirea mea aceste lăcașuri ale morții!!..." Și... cine știe dacă o lacrimă n-a curs din ochii mei atunci!" (*ibidem*: 46-47)

BIBLIOGRAPHY

1. ANTONESCU, Romulus Bogdan, *Dicţionarul de Simboluri şi Credinţe Tradiţionale Româneşti* (2009/ediție digitală 2016). Disponibil pe Internet, la

adresa:http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti.html;
2. *Caietele de la Putna*, Editura Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, nr. 6, VI, 2013;
3. CIOCULESCU, Șerban, *Un clasicist baroc:* C. Hogaș, în Revista Fundațiilor Regale, București, XI, nr. 11, nov. 1944;
4. CIOPRAGA, Constantin, *Calistrat Hogaş*, ESPLA, Bucureşti, 1960;
5. ELIADE, Mircea, *Sacrul și profanul*, Humanitas, 1995;
6. HOGAŞ, Calistrat, *Pe drumuri de munte*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988;
7. MICU, Dumitru, *Calistrat Hogaş*, în *Istoria literaturii române*, vol.2 (1900 – 1918), Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1965;
8. RUȘTI, Doina, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi, București, 1998;
9. STROCHI, Lucian, *Despre munte – eseu.* Disponibil pe Internet la adresa: (http://lucianstrochi.ro/2015/06/21/despre-munte-eseu/).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

METAMORPHOSES OF POST-COMMUNIST WOMEN NOVELISTS. THE RE-(DE)-HUMANIZATION SYNDROME

Oana Larisa Oanea

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The present paper talks about the women writers who have been touched by the shadow of the communist regime, who wrote before and after 1989 (not necessarily have published) and who tried to live the present without surpassing the topos of the past to free themselves and take them out from the world of claims. The dehumanization experienced by most of the "inhabitants" of the geography of communism has been over-redeeming too many times, the re-humanization being produced only after the great return. It is the case of some ladies of Romanian literature, such as Ana Blandiana, Gabriela Adameşteanu, Doina Ruşti, Herta Müller, Nora Iuga and the list can continue.The majority of literary visits in the space of fears, disillusionments and collective frustrations have been materialized by fictional autobiographies or autofictions. But in the space of our literature, the autofiction, not yet sufficiently discussed, clarified, and still regarded with reservations, removed from the cultural context, denotes "any hybrid form in which fiction mingles indiscriminately with autobiography."

Keywords: women literature, (post-)communism, self-irony, autofiction, identity reconstruction, re-humanization

Revoluția din decembrie 1989 a atras după sine o explozie de schimbări pentru care încă se caută soluții salvatoare. Deschiderea mentalitară, până atunci necunoscută, condamnată sau refuzată, a scos la suprafață o serie de probleme identitare care sunt încă dezbătute, direct sau tangențial, iar interdicțiile ideologice ale comunismului încă demistificate, denunțate, declișeizate. În acest sens, cercetările actuale au fost obligate să reevalueze literatura autohtonă în întregul proces al devenirii sale, topo-analiza trecutului la nivel de geografie a discursului fiind o direcție care a atras în egală măsură erudiți ai literaturii sau scriitori. De aceea, este necesară o aplecare atentă asupra toposurilor temporale pentru a realiza o distanțare, dacă nu o delimitare de standardizarea sau subiectivizarea interpretărilor existente și poate chiar o recuperare a unor piese din puzzle-ul literaturii noastre, pentru întregirea imaginii. Vorbim mai ales despre acele interpretări care au instaurat mituri sau clișee în mentalul colectiv și care sunt întâlnite în discursul despre literatură.

În *Iluziile literaturii române*, Eugen Negrici vine să completeze peisajul actual tocmai cu o astfel de piesă care a lipsit până acum pentru că, așa cum însuși autorul declară, lucrarea este „un fel de repertoriu al energiilor pierdute, al situărilor greșite, al erorilor generalizate, un ghid al prejudecăților literare contemporane, al obsesiilor, al falselor concepte, al clișeelor, superstițiilor

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

și viziunilor eronate ale istoriilor literare". Șirul iluziilor este deschis de distorsiunile produse de mituri și conștiința care le generează. Bine ancorat teoretic, Negrici argumentează pertinent existența a două astfel de stări de conștiință: „prima se regăsește în sentimentul vacuității și al frustrării, indus de complexele identitare legate de nașterea târzie a literaturii culte în sens modern, de defazările și desincronizările ei, de posibila inferioritate și probabilul ei provincialism", în timp ce a doua „se traduce prin sentimentul (...) primejdiei prezente sau viitoare, care străjuiește și modelează ideologiile literare, tulbură și falsifică piața valorilor, amestecă criteriile, contribuind, într-o măsură greu de bănuit, la exagerările, idealizările și sanctificările ce par la noi de nestăvilit" (Negrici 2008, 25). Autorul pune degetul pe o rană mai veche, asumându-și ieșirea din tabloul rustic al literaților, însă, deconstruind, el reconstruiește și oferă o șansă nouă literaturii noastre[1].

Sprijinindu-ne pe studiile şi istoriile lui Eugen Negrici[2], dar şi ale lui Cornel Ungureanu[3], atent punctate de Rodica Ilie[4], vom încerca completarea tabloului prin distanţarea de formulele obişnuite ale receptării istoricului sau ale criticului, arătând posibil studiul literaturii şi din alte unghiuri. Așadar, plecând de la aceste premise, observăm că reinventarea sau depășirea amorțelii în care am stat decenii lungi se poate realiza numai prin asumare și conștientizare. Reîntoarcerea în trecut, de altfel tot un mit, dacă nu este eternă, ci una eliberatoare, poate vindeca sindromul re-dez-umanizării de care (mai) suferă spațiul nostru (și nu numai) literar. Memoria unui trecut care și-a lăsat amprenta până în identitate, poate fi ajutată, psihanalitic, prin găsirea și întoarcerea în amintirea dureroasă, cu scopul de a scoate umbra la lumină. Fenomenologic, această întoarcere în toposurile trecutului poate fi una creatoare, spațiul făcând loc reveriei. Demersul este numit *topo-analiză*[5] și este propus de Gaston Bachelard în *Poetica* sa a *spațiului* (2003). Chiar dacă locurile despre care vorbește filosoful și criticul literar francez sunt imagini de tip refugiu, până la urmă, refugiul este și cel care te împiedică să te confrunți cu realitatea și să mergi mai departe, să te recunoști sau să îți cunoști limitele. Părăsirea acestei zone de confort literar printr-un transfer al imaginilor, educă reveria sau o salvează, *animus* permite manifestarea lui *anima*, realitatea permite apariția creativității, iar memoria face loc amintirii[6], întrucât „reveria stă sub semnul lui anima" (Bachelard 2005, 69).

Același transfer al imaginilor îl putem aplica scriitorilor din peisajul literar autohton, în această lucrare scriitoarelor care au fost atinse de umbra regimului comunist, care au scris înainte și după 1989 (nu neapărat au și publicat) și care au încercat să trăiască prezentul fără a depăși însă toposul trecutului pentru a se elibera și a le scoate din lumea revendicărilor. Dezumanizarea experimentată de cei mai mulți „locuitori" ai geografiei comunismului s-a produs de prea multe ori redezumanizant, reumanizarea propriu-zisă producându-se numai după marea întoarcere. Este

[1] „De la nașterea ei, literatura română modernă a preluat temerile legate de fragilitatea ființei naționale, preschimbându-le în temeri legate de fragilitatea ființei ei.Bolile, neîmplinirile, crizele de creștere au evoluat cam la fel și sub presiunea acelorași factori perturbatori. Neliniștile, traumele, accidentele istorice, spaimele ființei naționale au secretat toxine sau stimulenți specifici care au înrâurit, neînchipuit de mult și până în articulațiile lui profunde, fenomenul literar românesc." (Negrici 2008, 24)

[2] Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 2008.

[3] Cornel Ungureanu, *Istoria secretă a literaturii române*, Editura Aula, Braşov, 2007.

[4] Rodica Ilie, „The trained memory – Complementary histories of Romanian literature", în *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue*, Iulian Boldea (coord.), Arhipelag XXI Press, Târgu-Mureș, 2013, pp. 79-86.

[5] Topo-analiza este definită de Gaston Bachelard ca fiind „studiul psihologic, sistematic al siturilor vieții noastre intime". (2003, 7)

[6] „(...) în reveriile noastre, în marea singurătate a reveriilor noastre, când suntem atât de profund eliberați, încât nu ne mai gândim la rivalitățile posibile, tot sufletul nostru se impregnează de influența lui *anima*." (Bachelard 2005, 68)

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

cazul unor doamne ale literaturii române, precum Ana Blandiana, Gabriela Adameșteanu, Doina Ruști, Herta Müller, Nora Iuga și lista poate continua[7].

Majoritatea vizitelor literare în spațiul spaimelor, deziluziilor și frustrărilor colective s-au concretizat prin autobiografii ficționale sau autoficțiuni - aceste mijloace „de a exprima în cuvinte haosul interior" (Pîrjol 2014, 245). Parcurgând demonstrațiile despre autoficțiune ale unor teoreticieni cu greutate în definirea conceptului, precum Doubrovsky, Foucault, Derrida sau Lacan, dar amintind și cuvintele *statement* ale lui Barthes: „Celui qui dit *je* dans le livre est le *je* de l'écriture. C'est vraiment tout ce qu'on peut en dire. Naturellement, sur ce point-là, on peut m'entraîner à dire qu'il s'agit de moi. Je fais alors une réponse de Normand : c'est moi et ce n'est pas moi." (1981, 267), în spațiul literaturii noastre, autoficțiunea, nefiind încă suficient discutată, clarificată, și privită în continuare cu rezerve și scoasă din contextul cultural, denumește „orice formă hibridă în care ficțiunea se amestecă indistinct cu autobiografia" (Pîrjol 2014, 247). Și întrucât comunismul a blocat evoluția unei proze autoreflexive, intime, este și firesc să ne aflăm, până la urmă, în acest stadiu al acestui exercițiu, pe care l-am putea numi autoficțiune de tranziție.

Radiografierea literaturii scriitoarelor postdecembriste confirmă existența unui segment consistent care aparține genului hibrid al autoficțiunii. După o lectură atentă a mai multor texte din această perioadă, am constatat aplecarea prozatoarelor asupra traumelor lor, asupra identității sexuale sau sociale, discursul multora dintre ele funcționând în manieră eliberatoare, „detabuizantă". Astfel, apelul la autoficțiune este forma lor de reprezentare a unor experiențe resimțite violent, chiar traumatic, care au determinat o distanțare de sine, iar recursul la memorie echivalează cu un complex proces de (re)construcție identitară.

Un aspect important de menționat în practica autoficțională feminină este că reconstruirea sinelui se realizează mai ales prin intermediul corporalității și, implicit, prin etalarea sexualității. Reunind elementele bio-psiho-sociale, corpul feminin reprezintă un element identitar de bază în construcția feminității, iar subiectul corporal joacă un rol important în literatura sinelui. Sub această umbrelă stau și romanele Norei Iuga care practică o proză poematică erotică, dar nu și pornografică, procedeele de care face uz regăsindu-se la nivelul expresiei și la cel al imaginii. Pe de altă parte, în ceea ce privește reprezentarea traumei, aceasta se manifestă prin explorarea episoadelor biografice care și-au lăsat amprenta profund în identitatea scriitoarelor. Șocul cultural este transpus literar prin deplasarea în toposul trecutului, prin polifonia limbajului, chiar dacă acesta prezintă, deseori, un caracter traumatic. Traumă înseamnă nu numai o leziune corporală, provocată de factori externi violenți, ci și un șoc psihologic care aduce cu sine modificări emoționale. Simptomele acesteia, reflectate în imaginar, sunt niște vehicule imaginare care transportă, la nivel textual și lingvistic, trauma relocalizării și a deplasării.

Literatura română a ultimilor douăzeci de ani este o literatură a pierderii (de sine) şi a evadării (din sine). Pierderea este în primul rând identitară. La fel ca și în alte literaturi, literatura română se (auto)defineşte prin des-figurarea trecutului comunist, nostalgia interbelică şi prezentul condamnat la evadare cotidiană. După 1990, tematica pierderii şi a evadării instituie o „Fata Morgana" în literatura noastră. Trauma societăţii româneşti, cea de după 1990, se naşte din crize identitare, din turbulenţe şi violenţe cu profunde implicaţii umane. Identificăm, astfel, o grupare de scriitoare mature, precum Ana Blandiana, Gabriela Adameșteanu, Doina Ruști,

[7] Nu voi aduce în discuție fenomenul generației literare născute înainte de 1989, dar formate în spiritul cultural al unei societăți cosmopolite (cel puțin aparent) și care nu a fost preocupată de aspectele identitare ale regimului dictatorial apus. Printre consecințele acestei promoții se numără, din păcate, orientarea pronunțată către cerere, către comercial, către a fi „cool", desacralizând într-o oarecare măsură instituția literaturii. Din fericire, au apărut și altfel de „exerciții" literare, reușite și promițătoare.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Simona Popescu, Magda Cârneci sau Herta Müller, care nu uzitează toate de exercițiul autoficțional, dar care sunt adepte ale geografiei memoriei, oferind o scriitură a construcției identitare. Autoare care deja au confirmat pe plan literar, acestea aleg să scrie, pentru a putea pătrunde în „poetica reveriei" (Bachelard 2005), prin întoarcerea către sine pentru surprinderea toposurilor interioare, descoperirea sinelui producându-se cu ajutorul introspecției sau cu cel al vizionarismului.

În continuare, vom arăta cum toposul extern al traumei, generator de imaginar, şi toposul intern, care ilustrează universul violent, devin surse ale anxietății și puncte de iradiere ale deplasării traumei. Iar dacă metaforele obsedante sunt caracteristice operei oricărui scriitor, există şi o geografie a trecutului prin pătrunderea căreia imaginile sunt transferate, deplasate din autor în operă, (auto)ficțiunea preluând atributele toposului explorat, în timp ce autorul se eliberează. Pe de o parte, acestea sunt motoarele care transportă trauma, în general, o traduc narativ şi o reinterpretează, iar, pe de altă parte, ele conţin şi imaginile/ metaforele obsedante. Scriitoare precum Herta Müller, Aglaja Veteranyi sau Anamaria Beligan se deplasează atât mental, cât şi fizic, iar imaginile transferate sunt expresia acestei duble deplasări.

Permanenta re-dez-umanizare experimentată de către Herta Müller prin descrierea simptomului vidului existențial trăit devine marcă a vieţii deposedate şi autoflagelante. Romane precum *Animalul inimii, Leagănul respirației* sau *Astăzi mai bine nu m-aş fi întâlnit cu mine însămi* sunt construcții cvasi-poetice, cu o textură violentă, născută din experienţe şi stări-limită. Toposurile trecutului i-au servit autoarei ca materie epică pentru (re)clamarea unui stat totalitar, creaţia sa literară devenind aproape un strigăt politic. Dacă în *Animalul inimii* (1997) este evidentă confesiunea despre moarte, trădare şi prietenii prizoniere într-un stat opresiv, *Leagănul respiraţiei* (2010) prezintă istoria individului captiv în sine şi într-un lagăr de concentrare. Lumea claustrantă din *Astăzi mai bine nu m-aş fi întâlnit cu mine însămi* (2014) este condensată, încă de la început, în detaliile unei existenţe supuse persecuției. Romanul prezintă o călătorie cu tramvaiul către o destinaţie precisă: audierea de către Securitate, cu scopul investigării protagonistei de către maiorul Albu. În paralel cu intruziunea realului (călătoria cu tramvaiul), este derulată coborârea spre frânturile unei vieţi animate de un destin la fel de brutal. Doar prin ochii personajului principal feminin se reconstruieşte această atmosferă interioară, romanul fiind plin de reverberaţii dramatice şi agresive: de la relaţia cu Paul, patima sa pentru alcool şi antenele ilegale, până la draga Lili, care sfârşeşte împuşcată şi sfâşiată de câini, într-o tentativă de a fugi din ţară, prima căsnicie destrămată a protagonistei şi persecuţiile Securităţii. Ceea ce planează asupra întregului text este imaginea securistului Albu şi iminenţa interogatoriului – simbol al fricii cu miros de moarte, călătoria cu tramvaiul fiind o coborâre într-un univers interior acutizant. Polifonia discursului este redată de vocea protagonistei mereu dublată de apariții ale Celuilalt[8]. Formele acestuia, de fapt, imixtiuni la nivelul textului, sunt ale unui dialog fantomatic, disocierile dintre „Eu" şi celălalt marcând absenţa detaliilor fizice, menite să alcătuiască un topos similar realităţii. Spre final, de remarcat este una din ipostazele protagonistei, care se dovedește a fi o făptură (di)formă, marcată de pierderea identității. Limbajul poetic al Hertei Müller este prezent şi în acest roman pentru a descrie, în mod pregnant, capcanele interiorităţii.

Toate cele trei romane au rol detabuizant, vorbind implicit sau explicit despre oprimări: experienţe din comunism, lagăre, deportare, homosexualitate sau destine ale intelectualităţii.

[8] Andrei Bodiu, Caius Dobrescu (coord.), *Repertoriu de termeni postmoderni*, Editura Universităţii Transilvania din Braşov, 2008, Rodica Ilie, „Altul", pp. 15-18.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Astfel, romanele scriitoarei nu produc şi nici nu reinventează trecutul, ci vin să stea mărturie prezentului pentru simptomele traumei colective.

Provizorat, Sertarul cu aplauze sau *Fantoma din moară* sunt întoarceri literare pentru a defula un trecut care nu permitea metamorfoza deplină. La un prim astfel de refugiu, asistăm odată cu apariţia romanului Anei Blandiana, care alege să construiască imaginarul *Sertarului cu aplauze* în jurul fugii: „Faptul că fuga este o constantă a istoriei nu o împiedică însă să fie un semn de înfrângere. În pofida opiniei comune, ea aduce rareori salvarea care se aşteaptă de la ea. Mult mai adesea, şi într-un sens mult mai profund, ea este o *ars moriendi*, o artă a părăsirii vieţii. Şi în cazurile radicale, ea îmbracă într-adevăr forma sinuciderii. În acest sens, şi numai în acest sens, ea este şi o eliberare.”[9]. Romanul, construit prin fluxul conştiinţei şi punerea în abis, are în centru figura personajului intelectual, fugile sale fiind metamorfoze ale unor strigăte interioare în lupta cu sistemul. Ultimul capitol, care încheie istoria fugilor romancierului Alexandru Şerban: „Orice zbor e o fugă,/ Orice fugă e o-nfrângere,/ Şi totuşi, şi totuşi,/ Salvează-te, îngere.// Orice fugă de înger/ E o fugă din rai,/ Şi totuşi, şi totuşi...” (Blandiana 1992, 350), subliniază capitularea individului, obişnuit cu captivitatea, în faţa absurdului.

La rândul său, Gabriela Adameşteanu, prin *Provizorat* (2011) alege şi ea refugiul. Şi chiar dacă Alexandru Muşina aprecia că ar fi fost scris mai curând pentru informarea publicului francez asupra sistemului totalitar şi a ideologiei comuniste, decât pentru literatură, nu trebuie să omitem toposurile prin care am trecut sau pe care le-am locuit. Iar dacă acestea ne împiedică să mergem mai departe, este necesară Confruntarea. Tocmai pentru a ieşi din provizorat, Gabriela Adameşteanu (sau Letiţia Arcan) alege să scrie pentru a defula, pentru a înţelege, pentru a rosti ce e de rostit şi pentru a se reconstrui. Cu puternice ecouri politice, romanul prezintă individul marcat de închiderea tuturor orizonturilor: blocarea în trecut, imposibilitatea de a părăsi ţara, sinceritatea alterată, cercul vicios al mereu aceloraşi cărţi, locuri, oameni, salvarea din această permanentă amânare (a scrierii, a devenirii, a ieşirii) realizându-se prin amprenta finei ironii, deja cunoscute cititorului, pe care autoarea o lasă ca semnătură.

Talentul exersat al Doinei Ruşti îşi proclamă şi el dreptul la trecutul fantomatic care o bântuie, „romanul stafiei” fiind o eliberare din încorsetajul regimului comunist, prin retrăirea căruia autoarea reuşeşte să se exorcizeze de un mit, întoarcerile ei, după apariţia acestui roman, demonstrând recalibrarea de care avea nevoie, metamorfoza în urma Experienţei (dovadă *Manuscrisul fanariot* sau *Vinerea mâţei*). Naraţiune subiectivă, paradoxal, pe o voce neutră, cronică a unei istorii cunoscute şi trăite, „lumea păstoasă în care putrezesc rădăcinile mele”, aşa cum mărturiseşte însăşi cea care semnează volumul, din *Fantoma din moară,* subliniază jocul de păpuşi practicat de regim cu marionetele unei întregi comunităţi. Atelierul de creaţie ne este indicat tot de Doina Ruşti: „Când am început să-l scriu, eram încă sub revolta pe care mi-a injectat-o traiul meu sub comunism. Apoi, odată cu trecerea anilor, am renunţat aproape la toate episoadele autobiografice, dar şi la cele sumbre. În afară de final, care se întemeiază pe un fapt trăit în familia mea, toate celelalte lucruri povestite în *Fantoma din moară* sunt ficţionale. Dar ele pornesc din experienţa mea de viaţă şi mai ales dintr-o întrebare pe care mi-am pus-o mereu şi care m-a făcut să finalizez acest roman: care au fost oamenii buni pe lângă care am trecut fără să-mi dau seama?”[10] Merită subliniată concluzia lui Dan C. Mihăilescu: „Cu toţii am fost complici la ceea ce ne-a zidit şi ne-a pedepsit. Aceasta este parabola comunismului.”[11].

[9] Ana Blandiana, *Sertarul cu aplauze*, Editura Tinerama, Bucureşti, 1992.
[10] http://www.polirom.ro/web/polirom/carti/-/carte/3066
[11] Idem.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Această scurtă trecere în revistă nu face altceva decât să identifice aspecte ale prozei autoarelor care merită a fi discutate, extinse sau chiar (re)descoperite. Ceea ce uneşte toate perspectivele asupra acestor proze este o analiză în detaliu a universului personajelor şi a limbajului folosit în construcţia lumilor ficţionale. Trebuie subliniat, întâi de toate, felul în care diformitatea, ca expresie a absenţei formelor precise, generează limbajul traumei. Rupturile limbajului instituie o naraţiune-simptom, iar imaginile transferate generează fenomenele tabuizării şi detabuizării mereu amânate. Întoarcerea către aceste toposuri angrenează identitatea, la nivel textual, într-o tentativă de a învesti cu sens universul claustrant, dominat de traumă şi abjecţie (J. Kristeva). Să ne întoarcem privirea, însă, şi asupra semnificaţiilor cuvântului *diform*: „adjectiv legat de fiinţă sau părţi ale corpului lor, a cărui formă prezintă anomalii sau neregularităţi izbitoare sau respingătoare" ori „care nu are formă, figură sau proporţiile pe care ar trebui să le aibă; pocit, monstruos; inform. (Rar) Fără formă precisă. [< fr. difforme, cf. lat.t. difformis]"[12], în timp ce Lyn Marven o defineşte astfel:

> „Trauma afectează percepția asupra unei identități individuale și asupra corporalului. Ea este deseori caracterizată prin dislocare și amorțeală. Totul tinde spre disocieri, experiența sinelui ca fiind un altul, ruptura a două (sau mai multe) elemente identitare percepute și prin corporalitate."[13] (t.m.)

Astfel, dacă trauma produce disocieri între sine şi Celălalt, atunci identitatea nu mai există ca unitate şi element de raportare. Dacă simptomele traumei se manifestă la nivel psihic (interior), atunci ele se propagă şi în exterior, modificând realitatea în mod simptomatic.

Naraţiunea în aceste texte este văduvită de orice urmă a corporalului. Prin corporal înţelegem, în primul rând, structuri fizice şi secvenţe descriptive, care fac parte din anatomia umanului sau care prezintă decupaje ale psihicului, prin relevarea conexiunilor unui corp mental, expunând şi creând spaţii externe şi interne. Aceeaşi Lyn Marven preferă o abordare complexă a problematicii corporalului. În acest sens, autoarea vorbeşte despre deposedarea de corporal care se produce prin controlul de către stat asupra minţii şi trupului, în regimul totalitar. Iar dacă textele Hertei Müller construiesc elementele unui corporal al minţii, manifestat prin limbaj şi prin eşecul de a exprima trăirea autentică, fiind incapabil să redea dimensiunile existenţei mutilate şi dispersate, la autoare precum Magda Cârneci, Simona Popescu sau Nora Iuga, metamorfozele identităţii corporale, percepţiile la limita psihicului cu senzorialul, zbaterile lumii interioare devin modalităţi de realizare a discursului autoficţional.

În *Exuviile* Simonei Popescu (1997) întâlnim un demers autoficţional care reiese din crearea unei identităţi polimorfe şi *in progress*, printr-o viziune introspectivă. Imaginea corporalităţii personajului Simona se leagă de posibilităţile de reprezentare ale acestuia, iar limbajul folosit pentru descrierea trupului suferă şi el mutaţii. Doar autoficţiunea poate reda eului confortul materializării în cuvânt, producând astfel detaşarea de corp. Iar dacă la începutul discursului, lumea cuvintelor este în simetrie cu realitatea, pe măsura înaintării în lectură, impresia de corporalizare a limbajului devine copleşitoare. Autoarea nu recurge la o autoficţiune a trupului, ci, mai curând, la una a memoriei, fundamentându-se puternic pe senzorial pentru a asigura continuitatea şi refacerea unui traseu ontologic ciclic. Spre aceeaşi căutare identitară se

[12] http://dexonline.ro/definitie/diform, accesat la 07.05.2017.

[13] Lyn Marven, *Body and narrative in Contemporary Literatures in German: Herta Müller, Libuse Moníková, Kerstin Hensel*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 45: „Trauma affects the individual"s sense of identity, as well as their perception of the body. Trauma is often characterized by a feeling of numbness or dislocation: it leads to dissociation, the experience of the self as the other, and the splitting of the two (or more) elements of identities, symptoms which have an equivalent in corporal experience."

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

îndreaptă și autoficțiunea *FEM*, a Magdei Cârneci. Reprezentarea corporală creată de Fem (personajul) duce la configurarea unui tipar care transpune o serie de experiențe tipic feminine. Din punctul de vedere al construcției, feminitatea rezidă din pendularea permanentă dintre corp, reflexivitate și limbaj. Retorica textului este și ea deseori în acord cu istoria trupului feminin, sintaxa care marchează textul provocând la duel logica masculină.

Aceeași tehnică a asocierilor, întâlnită la Herta Müller, este folosită și de Magda Cârneci, de data aceasta asocierile fiind provocate de întâlnirea dintre percepție și toposurile realității prezente, și mai puțin cu cele ale trecutului. Mizând pe senzorial, autoficțiunea Magdei Cârneci conturează o feminitate născută prin confesiunea introspecției și a anamnezei. Astfel, discursul devine personal și universal: el se constituie din intimitatea biografică, dar fuzionează cu ipostazele unei Fem generice, în care sunt incluse iubita, amanta, soția, borfeta, mama, sora etc. Bineînțeles că autoficțiunea Hertei Müller se pliază pe identitatea culturală, „(re)construcția identitară" încercată de scriitoarea germană fiind în raport cu Istoria. Proiectul său „autobiografic" este profund marcat de experiențe personale și chinuitoare care apar obsedant la suprafața textului prin imaginarul de un dramatism violent și prin urmele traumei.

În textele aduse în discuție, dezbrăcarea sinelui și a memoriei din regimul totalitar deși rămâne o constantă, tonalitățile discursului sunt însă diferite: observația rece se amestecă cu ambiguitatea, iar spiritul combativ este subliniat de foarte multe ori prin autoironie. Din toate aceste stiluri hibride iese la suprafață dorința de a spune totul. Dar alegerea de a spune totul presupune și verbalizarea experiențelor dureroase. Exercițiul re-dez-umanizării identitare rămâne principala unitate de măsură în descoperirea semnificației autoficțiunilor în acest sens. Proiectându-se în universuri ficționale până nu demult amânate, aceste prozatoare au găsit o formă de analizare a angoaselor resimțite în raport cu sinele și cu realul, o formă de eliberare și de regăsire a reveriei, o formă de autocunoaștere, de reumanizare prin dezumanizare. Accesoriul confecționat din scriitura lor este menit să producă metamorfoza din interior spre exterior prin scufundarea sinceră în apele tulburi ale sinelui, întrucât, așa cum spune Ruxandra Cesereanu, „luciditatea auctorială nu înseamnă orgoliu şi trufie ori superbie, ci conştientizarea specificului propriu şi asumarea acestuia ca spectacol artistic"[14].

BIBLIOGRAPHY

Adameșteanu, Gabriela. 2011. *Provizorat.* Iaşi: Editura „Polirom".
Bachelard, Gaston. 2003 [1957]. *Poetica spațiului*. Pitești: Paralela 45.
Bachelard, Gaston. 2005 [1960]. *Poetica reveriei*. Pitești: Paralela 45.
Barthes, Rolland. 1981. *Le Grain de la voix.* Paris: Editura „Seuil".
Blandiana, Ana. 1992. *Sertarul cu aplauze.* Bucureşti: Editura „Tinerama".
Boldea, Iulian (coord.), *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue*, Arhipelag XXI Press, Târgu-Mureș, 2013, Rodica Ilie, „The trained memory – Complementary histories of Romanian literature", pp. 79-86.
Cârneci, Magda. 2014 [2011]. *FEM.* Iași: Editura „Polirom".
Ilie, Rodica. 2009. Altul în *Repertoar de termeni postmoderni*, coord. Andrei Bodiu şi Caius Dobrescu, 15-18. Braşov: Editura Universităţii „Transilvania".
Iuga, Nora. 2000. *Sexagenara şi tânărul.* Iaşi:Editura „Polirom".

[14] Ruxandra Cesereanu. 2007. *Killer-instinct (II) (blood of a poet).* https://mesmeeacuttita.wordpress.com/2007/10/ accesat la 07.05.2015.

Marven, Lyn. 2005. *Body and narrative in Contemporary Literatures in German: Herta Müller, Libuse Moníková, Kerstin Hensel*, Oxford: Oxford University Press.
Müller, Herta. 2010 [1997]. *Animalul inimii.* București: Editura „Humanitas".
Müller, Herta. 2010. *Leagănul respiraţiei.* București: Editura „Humanitas".
Müller, Herta. 2014. *Astăzi mai bine nu m-aş fi întâlnit cu mine însămi.* București: Editura „Humanitas".
Negrici, Eugen. 2008. *Iluziile literaturii române*. Bucureşti: Editura „Cartea românească".
Pîrjol, Florina. 2014. *Carte de identităţi*. Bucureşti: Editura „Cartea românească".
Popescu, Simona. 2011 [1997]. *Exuvii*. Iaşi:Editura „Polirom".
Ruşti, Doina. 2008. *Fantoma din moară.* Iaşi: Editura „Polirom".
Ungureanu, Cornel. 2007. *Istoria secretă a literaturii române*. Braşov: Editura „Aula".
https://mesmeeacuttita.wordpress.com/2007/10/ accesat la 07.05.2017
http://dexonline.ro/definitie/diform, accesat la 07.05.2017.

VALERIU ANANIA'S POETRY - A SYNTHESIS OF PHILOSOPHICAL AND MYTHICAL LANGUAGE

Constantin Petrea

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The present paper analyses the volume "Anamneze", especially the poems which bare this title, and it tries to prove that ValeriuAnania's poetry is neither one belonging to a predictable (monotonous) religious writer nor a transposition with no artistic value of some symbolic elements of Christian origin, but a rewriting of a lyrical, philosophical and mythical universe with countless symbolic interpretations. That is why the study does not exclude the religious aspect from the poetry of the author, but it considers this component only a starting point of his creation, destined to reveal the fact that poems are limitations, embodiments of a sensitive artistic universe which have a meaning belonging not only to Christianity, but to any form of spiritual existence. The entire lyrical universe rests on the symbol of the word, with its double meaning - divine and spiritual, which integrates all the other elements creating a mythical world that can be absorbed through the call to eternity, coming back to the Self, to the primordial elements of existence.

Keywords:myth, symbol, word, Christian, anamnesis

Prezentul demers ştiinţific nu exclude religiosul din poezia autorului, ci, consideră această componentă doar un punct de plecare al operei, menit să dezvăluie faptul că poemele reprezintă întruchipări ale unui univers artistic sensibil ce poartă în sine un rost, ce poate fi identificat într-o rânduială proprie nu numai creştinismului, ci oricărei forme de existenţă spirituală. Poemele lui Valeriu Anania, în speţă volumul *Anamneze* reliefează imaginea unui om cu o înaltă ţinută intelectuală, receptiv şi deschis nu numai la valorile specifice spaţiului cultural creştin, dar şi la alte zone spirituale a căror prelungire o pe vedem concretizată în câteva dintre poemele alese spre analiză. Aşadar apropierea de poezie nu se poate realiza legitim fără a trasa două coordonate care definesc acest univers liric, profund din punctul nostru de vedere cu atât mai mult cu cât el manifestă generoase deschideri spre literatura lirică a spațiilor culturale orientale. Un prim element foarte important este conceptul de mit. De altfel segmentul istoric în care Valeriu Anania și-a manifestat talentul artisitc a fost o generație a Mitului, a căutării reperelor și valorilor creștine și naționale. Poemele din *Anamneze* valorifică acest consistenţamitului care devine un suport de exprimare a unor idei ce-i definesc universul tematic. Creionarea universului originar, matern prin simboluri, imagini tipice și limbaj sugerează intenția unei generații de a-și reafirma și păstra obârșia. Accesul la autenticitate, ilustrat adesea prin arhetip, presupune o regresiune temporală care nu poate fi posibilă decât prin apelul la mit, înțeles ca rememorare sau istorisirea unor fapte legendare ale trecutului. Dincolo de definițiile foarte cunoscute, aceea de poveste străveche, „o fabulă, o ficțiune, o invenție sau de istorie

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

adevărată, revelație primordială, sacră, exemplară și semnificativă"[1], mitul nu înseamnă doar atât, ci „mai degrabă saga, dar deopotrivă și tradiție. Aici trebuie descoperit și sensul, și traseul real al mitului în istoria intimă a conștiinței omenești."[2]

Poezia se desprinde de rigoarea teologiei, de orizonturile previzibile ale acesteia aşa încât universul religios-liturgic nu reprezintă decât o sursă de inspiraţie. Centrul tematic al poemelor îl reprezintă existanţa umanăîn toată autenticitatea ei. Tonul este unul sobru, discursul este când confesiv, când marcat de gravitate. Sentimentele evocate pendulează pe o zonă generoasă de stări de la entuziasmul susţinut de revelaţie şi miracol, până la tulburătoarea revoltăîn faţa neînţelepciunii şi dezechilibrului spiritual. De la pacea interioarăţesutăîn tensiuni şi aşteptări până la tumultul generat de întrebările fără răspuns, şi de încercările de deslușire a sensului vieţii. Cele şapte poeme Anamneză constituie elementele de echilibru formal al volumului, dincolo de care celelalte poeme completează sau reformulează acelaşi univers tematic. Limbajul, tonul, exigenţele formale devin o capcană de interpretare pentru cititorul neiniţiat. Poemele schiţează discret, într-un joc al formei, scenarii biblice care nu sunt decât elemente de pretext pentru sensul pe care îl propune textul în întregul lui. Fuziunea dintre cele două zone cea a religiosului mitic şi cea a filosofiei conferă o valoare estetică celei din urmă.„Pentru a obţine o anumită viziune şi efectul estetic corespunzător, literatura împrumută tipuri de personaje, teme, motive, imagini, simboluri proprii mitului, împrumută, o dată cu acestea, ceva din dimensiunea sacrului acreditat de mit."[3]

Volumul, în speţă poemele intitulate *Anamneză,* „amăgeşte" de multe ori prin densitatea elementelor de natură teologică sau biblică sau prin construirea aşa-ziselor „scenarii liturgice" de care se face amintire în critica de întâmpinare. Dimpotrivă, versurile devin trepte ale unei de-construcţii a interpretării de tip clişeu cimentată pe prejudecata unei poezii dogmatice, religioase. Nu divinitatea previzibilă şi conturată liturgic sau prin erminii bisericești se întrevede în poezie, ci ceea ce Rudolf Otto numea în cartea sa *Das Heilige – Sacrul*[4]*misterium tremendum et fascinans*.

Faptul că*Anamnezele*sunt poeme declarative, articulate într-un limbaj scripturistic, sapienţial şi simbolic, în egală măsură, nu surprinde tocmai pentru că fibra liricii lui Anania este una care depăşeşte discursul religios, adesea previzibil şi apologetic. Aici nu poate fi vorba de pioşenie gratuită sau de acceptare comodă a unor adevăruri livrate prin simpla consultare a textului sacru. Chiar când se apropie de vibraţia liturgică, versul şi verbul lui Anania rămân în spectrul autoritar, hotărât, „propunând «scenarii» poetice care deghizează în metafore un scenariu liturgic: ambigua persoană a doua a poemului ascunde o persoană sacră, după cum, alteori, persoana întâi îşi asumă ipostaze divine".[5]

Cuvântul**,** în sensul lui cel mai cuprinzător, devine filonul creaţiei artistice. Ars poetica îşi depăşeşte sensul primar căpătând valenţele operei perfecte, modelului primordial pe care eul liric încearcă să-l surprindă apelând la modelul veşniciei căruia îi intuieşte existenţa latentă în Cuvântul cu „putere multă" al Bibliei. Cuvântul este actul iniţial al creaţiei fie ca act primordial şi irepetabil, fie ca forţă înspăimântătoare pe care încă o mai poartă şi prin care se manifestă. Eul liric nu face decât să-i accepte puterea înţelegând că el nu poate fi beneficiarul ei decât în măsura în care este şi purtătorul ei. Cuvântul, izvorul către care se întoarce obsesiv poetul, nu devine un

[1]Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, 1978, p. 1
[2]Victor Kernbach, *Mit. Mitogeneză. Mitosferă*, Editura Casa Şcoalelor,1995, p. 8
[3]Silviu Angelescu, *Mitul şi literatura*, Bucureşti, Univers, 1999, p.32
[4]https://elisei.wordpress.com/2008/03/24/sacrul-rudolf-otto-recenzie/ , consultat în data de 30 noiembrie 2015;
[5]Raluca Dună, „Dicţionarul general al literaturii române", A-B, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti 2004, apud. *Referinţe critice,* în *Poeme,* Editura Polirom, Iaşi, 2010, p. 304

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

element de recurenţă supărător şi nici nu aruncă poezia în sfera previzibilităţii, ci este în fapt reflexul creatorului care a înţeles că pulsiunile interioare şi de cunoaştere a spiritului nu pot fi regăsite decât într-un derutant „zbor invers" barbian, printr-o consecventă întoarcere către esenţa abia conturată în ceea ce se poate cuantifica. *Anamnezele* propun o tensiune lirică a regresiunii, a de-construcţiei, a eliberării prin năzuinţei către necreat ale cărei atribute sunt simplitatea şi consistenţa. Dacă abordarea mitică este una intuitivă, poetică, funcţia mitului este cognitivă – căutarea adevărurilor profunde şi ascunse, parcurs orientat de un sistem de valori.[6] „Volumul de poezii *Anamneze* se înscrie aşadar într-o serie calitativă de excepţie si nu face decât să aducă în mod fericit discernământul si strict la nivelul liric al operei autorului, cele două cicluri, *Orele mamei* si *Anamneze* reluând, printr-un discurs matur, elevat, distinct, teme specifice poetului în întreaga sa creaţie literară anterioară, asigurând astfel si o coerentă de viziune."[7]

Ceea ce e interesant şi trebuie amintit, deoarece pare să devină cheia de interpretare a volumului *Anamneze*, este prezenţa în fruntea volumului a poeziei *O viaţă-a fost.* Textul izvorăşte dintr-o răvăşitoare analiză a eu-lui faţă-n faţă cu sine, ca într-un veritabil spaţiu al ultimei judecăţi a sinelui, spaţiu în care se amestecă furios, dar mesianic regretul, speranţa, dorul după absolut, căderea, mânia, jurământul; tot ceea ce zdruncină fiinţa umană în transformarea ei interioară: *„Voi arde tot ce nu mi-a fost văpaie, / voi îneca ce nu mi-a fost potop."* (p. 211) Axa care uniformizează discursul şi-i dă coerenţă este conştiinţa vecinătăţii cu veşnicia exprimată prin metaforele *„munţi înalţi", „ape largi"* care pot fi în egală măsură nume date divinităţii. Pentru că ea atrage irezistibil, cutremură şi reaşează prin experienţa dură a propriului destin. Tonul este hotărât, scurt în articularea sa, asemănător cu discursurile pe care sunt articulate Cărţile profetice şi ,ceea ce pare şi mai interesant, cu tonalitatea calmă şi sapienţială a întâlnită în cartea*Profetul*, de Kahlil Gibran. Acest tip de discurs, cald-imperativ, caracterizează în mare parte poemele volumului*Anamneze*.

Descoperim aici o conştiinţă lucidă prin metafora *„focul meu"*singura care poate avea privilegiul confruntării cu propria existenţă, o confesiune lirică a cărei profunzime şi legitimitate vine tocmai din faptul că are şi un pronunţat caracter autobiografic. Heterogenitatea existenţei este echilibrată prin vibrante hotărâri de recuperare a unui timp pierdut marcat de neîmplinire sau regres. Forma de perfect compus a verbului „a fi" aşezată lângă sintagma „o viaţă" care sugerează in mod exhaustiv întreaga existenţă nu aşează poemul în lumina unei analize finale în care se decantează ireversibil lava de spuză, aşa cum ne-am grăbi să credem, ci deschide perspectiva unei reînnoiri specifice metanoii creştine ce presupune schimbarea minţii, şi reaşezarea existenţei pe fundamente exclusiv noi cu scopul ajungerii la îndumnezeire. Ferindu-se de un limbaj marcat eclesiastic, poemul reface traiectoria desăvârşirii care implică în mod necesar câteva etape: constatarea stării de sine sau interiorizarea anticului „Nosce te ipsum", hotărârea schimbării, orientarea spre forţa intimă prezentă în sine echivalentă cu divinitatea şi o caldă şi personală, deşi furtunoasă, promisiune. Fără proiectarea unui final…tocmai pentru că desăvârşirea este prin sine continuă. Pornind din acest punct înţelegem greutatea şi sensul celor şapte *Anamneze* poate gândite simboluri, întruchipări ale unor momente biblice care-şi găsesc, fără îndoială rezonanţă şi sens în universul liric al lui Valeriu Anania.

Seria de poeme,care păstrează în rândurile lor parfum de pateric, legate desigur în jocul liric eu/tu sacru/divin sus-amintit, organizează universul liric în funcţie de câteva simboluri literare cunoscute: numele, prietenia, minunea/miracolul, întruparea, seminţele, momentul eschatologic, toate aşezate sub semnul divin al Cuvântului. Este cu siguranţă recunoscut teologul

[6] Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucureşti, Humanitas, 2000, p. 40.
[7] www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica.../12_bagiu.doc, consultat în data de 30 noiembrie 2015;

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Anania care, în virtutea vocaţiei sale, admite, în cuminţenia specifică a călugărului declaraţia lui Hristos: *„cerul şi pământul vor trece, dar cuvintele Mele nu vor trece."* (Luca 21, 33)

Elementul central ideea Creaţiei sau a Facerii aşa cum este ea creionată în referatul biblic se regăseşte în *Anamneză„Eu la-nceput cu nume v-am numit"*(p. 215).Recunoaştem aici câteva subtilităţi teologice pe care poetul le îmbracă în forme şi procedee artistice prin impresia dedublării vocii lirice. Eul prezent în text este fără îndoială masca eului creator uman şi nu divin. Primul aspect important care lămureşte perspectiva „zicerii"este cel referitor la faptul că, în conformitate cu textul biblic nu Dumnezeu este Cel care dă nume făpturilor, ci Adam, adică omul *„Şi Domnul Dumnezeu, Care făcuse din pământ toate fiarele câmpului şi toate păsările cerului, le-a adus la Adam, ca să vadă cum le va numi; aşa ca toate fiinţele vii să se numească precum le va numi Adam."*(Geneză 2,19) Aşadar cititorul este invitat la atenţie şi acurateţe teologică. Poemul plămădeşte în sine multiple valenţe teologice şi simbolice care refac imaginea eului liric creator ce-şi ordonează substanţa lirică făcând apel nu doar la litera vechilor scrieri sau ale textelor consacrate, cât mai ales la „litera vieţii" acolo unde se poate bănui adevăratul sens al textelor sacre. Anamneza leagă în mod firesc tonul maiestos şi poruncitor al primelor graiuri din Eden de dimensiunea creatoare şi la fel de dificilă a artistului care, prin cuvânt, trebuie să refacă fragmente de univers adesea confuze, care scapă mereu unei viziuni totale, integratoare.

Al doilea aspect care atrage atenţia în poem este simbolul numelui şi necesitatea numirii lucrurilor. Ceea ce e nenumit fie nu există, fie este împotriva firii, a ordinii zidite. Numele devine astfel o conformare în ordinea firii şi în acelaşi timp devine şi o identitate a lucrului, a persoanei având, în acelaşi timp, şi o putere creatoare. La egipteni dimensiunea esenţială a persoanei este dată de numele pe care aceasta îl primeşte.[8] În creştinism existenţa unui nou-născutului este validată prin primirea numelui şi apoi consfinţirea acestuia prin Botez. În consecinţă numele este indisolubil legat de fiinţă: *„Eu la-nceput cu nume v-am numit, /ca întru voi fiinţa să rămână/ la fel de grea ca-n prima săptămână."* În lucrarea sa *Cuvânt împreună despre rostirea românească* filosoful Constantin Noica ilustrează surprinzătoarele valenţe ale cuvântului „fiinţă" afirmând că „la noi (nota autorului: în limba română) fiinţa nu exprimă mai mult esenţa, adică raţiunea de a fi, decât existenţa, adică actul de a fi, nu exprimă mai mult virtualul decât actualul, legea decât viaţa, starea de drept decât firea, permanenţa decât devenirea."[9] Dacă vom analiza şi această perspectivă vom descoperi că „fiinţa" la Valeriu Anania este o cristalizare a definiţiei dată de Noica termenului, cu atât mai mult cu cât aceasta este sinonimă cu devenirea, concept puternic configurat în ultimele versurile poemului care sugerează o tensiune a liniştii, o perpetuă renaştere, regenerare a existenţei în propria ei devenire: *„În pivniţele negre de sub iarbă/ îşi doarme vinul greul pământesc, / dar când pe dealuri viţele-nfloresc/ tresare-n somn şi-ncepe iar să fiarbă."* Dacă prima strofă poate fi considerată, grosso modo, una declarativă apropiată tonalităţii textelor sacre, cele următoare îmbracă surprinzător forma unei meditaţii existenţialiste ce îl apropie pe Anania de Lucian Blaga: misterul ca eternă provocare a fiinţei umane, antiteza între transcendenţă şi teluric, imaginile artistice „amurg aprins", „se iau de mână-n horă şi tresaltă" sunt recognoscibile în lirica blagiană. Contextul, ansamblul în care aceste imagini sunt integrate însă, zugrăvesc ideea că fiinţa umană şi mai ales artistul este depozitarul valorilor perene ale omenirii este purtătorul latent al unei Ur-Sprache (limba primordială) şi că el, prin cuvânt se identifică în şi cu memoria „vecilor fecunzi", memoria fiind singura care reţine filonul începuturilor pierdute în illo tempore.

[8] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri, vol. II***,** Editura Artemis, Bucureşti, 1995, p.354
[9]Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească,*Editura Humanitas , Bucureşti, 2011, p.50.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

O altă*Anamneză „Prieteni, ospătaţi-vă din plin…”*(p. 220) econstruită tot pe modelul liric al confesiunii, al monologului adresat porneşte de la o imagine biblică celebră întruchipată în parabola Cinei sau a nunţii Fiului de Împărat. De fapt, reiterarea acestui moment nu constituie decât un pretext pentru lansarea temei existenţialiste. Vocabularul este marcat liturgic cu excepţia strofei a doua care reprezintă un intermezzo, o punere în abis. De fapt a doua strofă explică rama, contextul conturat de prima strofă. Este proeminentă drama destinului uman, suferinţa ca rezultat al laşităţii umane dar şi teama de moarte înţeleasă aici ca un punct al neacceptării, ca un eşec al vieţii, ca un accident nefericit prin care fiinţa umană este obligată să treacă, deşi întregul tablou este grefat pe un fundal al bucuriei: *„Eu masa bucuriei v-am întins/ Ca să v-arăt că sunt cu voi asemenea.”* Simbolul păsării deplasează accentul pe asumarea conştientă a condiţiei de „chemat” la existenţa supusă unui dat, de fiecare dată abscons: *„O pasăre s-a plâns tulburător/ că nu i-a fost în aer să se nască.”* Este accentuată tensiunea izvorâtă din permanenta opoziţie între spirit şi materie; opoziţia dintre „marea îngerească”, metaforă a infinitului şi presupusa determinare obiectivă a cuibului, element punctiform al limitării. Ca element compensator se conturează imaginea unui eu liric dionisiac: *„Eu am călcat pe şoimi şi pe vulturi, dar, azi prieteni, frică-mi e de moarte.”* îngenunchiat însă de iminenţa morţii, consecinţa a fatumului. Din această perspectivă se apelează în poem la formula ludică a eului care se ipostaziază în funcţie de ideea transmisă. În prima strofă monologul liric preia formula discursului mesianic creionând contextul biblic al parabolei: *„Prieteni, ospătaţi-vă din plin, / Azi pentru voi am junghiat o turmă/ şi-am pus în artos holda cea din urmă”,* pentru ca în celelalte două strofe acesta să devină specific unui eu liric profund uman afectat de „plânsul tulburător”, de teama morţii iminente „dar azi, prieteni, frică-mi e de moarte.” Ultima strofă atinge apogeul dramatismului prin reluarea discursului christic în care neacceptarea şi totuşi resemnarea în faţa morţii este echivalentă cu înţelegerea profundă a derivei fiinţei umane: „*O, s-ar putea să urlu în pustiu, / dar eu, prieteni vânători, eu ştiu/ că-n pasăre se trage doar când zboară.”* Simbioza dintre cele două discursuri, maniera ludică de a construi monologul liric, permanenta glisare între eul şi alter ego-ul său, se explică la Valeriu Anania prin faptul că niciodată, în poezia sa, substratul divin al „spunerii” nu este separat de cel creator şi artistic. Se poate ghici în ultima parte a poemului o preferinţă a poetului pentru stilul calofil. Versurile curg nu pentru a încifra în mod necesar ceva , ci pentru a răspunde unei nevoi de frumos, de versificaţie.

În textul*Anamneză„Puterile cuvântului le ştiu…”*(p. 225)poetul„face o paralelă explicită între cuvântul artistic si logosul primordial, între instanţa creativă a divinităţii si cea a poetului: *„Puterile cuvântului le ştiu / si nu de-acum si nici de prin aproape, / ci de pe când mi se purtau pe ape / în oglindirea cerului sălciu”*[10] În fapt se reface legătura firească între firescul rostirii divine şi rostirea firească a poetului. Nu pretenţia identificării cu postura christică este reprezintă aici sensul textului, ci ideea că arta reprezintă, prin puterea cuvântului creator, o şansă a redescoperii sacralităţii prezente în lume, prin minune. Prima strofă capătă aspectul unei ode închinate cuvântului ca forţă de regenerare a lumii, din moment ce „toate s-au făcut” prin puterea lui. Remarcabil e modul în care poetul reuşeşte să evidenţieze nu numai puterea de „a face” a cuvântul, ci şi pe aceea de „a reface”, nu numai pe aceea de a aduce „dintru nefiinţă întru fiinţă”, ci şi pe aceea de a aduce din întuneric la lumină, de a restabili coordonatele existenţei umane într-un echilibru cosmic. Deghizându-se în spatele formulelor şi evenimentelor biblice, poetul remodelează la nivel artistic şi spiritual deopotrivă, ideea de rânduială a firii sau de rost. Din

[10]www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica.../12_bagiu.doc, consultat în data de 30 noiembrie 2015;

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

moment ce „harul divin are, ca şi natura, oroare de vid”[11], *„duhul dimineţii închipuie icoane din nimic”*. Cuvântul „cu putere multă”,cuvântul etern, pe care eul liric şi-l asumă care a intervenit în trista istorie personală a omului Cuvântul regenerează adoptând forma minunii. Regenerarea înseamnă vindecare în primul rând de ordin spiritual devenind sinonim din nou cu metanoia. Subtilităţile şi jocul filosofic nu încetează să existe şi să provoace. Se face distincţia între minune – generatoare de indolenţă şi lene spirituală şi miracol – manifestarea inteligenţei a spiritului viu a bucuriei reintegrării în firesc. Imunitatea în faţa minunii este primul semn de maturitate spirituală. Apar termeni surprinzători „încuvântat” – omul cuvântului, forţei creatoare, omului care şi-a depăşit într-un fel sau altul condiţia şi care este identic cu vocea divină.

Rostirea este prima condiţie a regenerării şi calitate a artistului: *Rostesc şi totul se preface-n rost”*. Strofa abundă în exemple ale regenerării şi în simboluri restabilirii echilibrului: *„ologul zburdă, ciungul vă mângâie,/ vă-mbrăţişaţi cu cel mâncat de râie.”* Rostirea se preface în rost numai dacă ea este legată de dimensiunea primordială a cuvântului dezvoltată în prima strofă. Asimilarea ipostazei creatoare a poetului cu cea a Cuvântului divin subliniază ideea că destinul eului liric este adesea paralel cu cel al unui mântuitor. Această vocaţie merge până la ultima realitate, aceea a morţii: *„Cuvântul meu răzbate şi-n morminte.”* Din această perspectivă poetul este delimitat, izolat de genul comun prin „miracolul” cuvântului neperceput la valoarea reală. În relaţia sa cu cititorul, poetul adoptă aceeaşi atitudine ca şi Hristos faţă de contemporanii Săi care cereau „semne şi minuni” (Luca 11, 29). Reafirmarea aceleiaşi identităţi cu cititorul:*”Sunt om ca voi, dar om încuvântat”* ţine şi de valabilitatea operei în sine care pentru a fi legitimă trebuie validată de cel căruia îi este destinată aşa cum se afirmă într-o altă Anamneză: *„Să nu mă cititorule trădezi./ Poemul meu e-ntreg numai cu tine.”* Pe de altă parte creaţia pare a fi răspunsul eului liric pentru durerea şi dezechilibrul în care se găseşte omul supus unui univers limitativ. Faţă în faţă cu creaţia, individul comun reacţionează deseori inadecvat autodefinindu-se involuntar în afara ei. De aceea valoarea cuvântului surprinsă în opera literara pare mai degrabă o minute faşă de care se reacţionează cel mult cu uimire: *„Uimiţi, voi credeţi că scornesc minuni/ ca să-mi arăt puteri nepământene. /Minunea, vai!, e numai pentru lene. La spaime sacre când veţi fi imuni?”* Întâlnirea cu textul, pentru lectorul competent, are o cu totul altă conotaţie. Se recunoaşte în creaţie ca făcând parte integrantă din ea, iar miracolul exprimării artistice devine în acest sens dezirabil şi firesc. Ca o consecinţă a receptării corecte a actului artistic poezia devine un răspuns valabil şi valoros pentru „durere”: *„De-acum nici o durere n-o să spună/ că mi-a cerut un leac şi nu i-am dat.”* În context religios, care poate fi o altă coordonată a interpretării, ultima strofă reprezintă, păstrându-se tonalitatea discursului christic, o atenţionare adresată oricui aşază minunea mai presus de firescul lucrurilor. Omul spiritual nu are o slăbiciune pentru reaşezarea ordinii. El, dimpotrivă, descoperă miracolul existenţei divine în firesc şi simplitate, *„Miracolul e fapta mea cea bună”,* adevăratul mod în care se revelează divinitatea.

O tulburătoare confesiune a eului liric, în care se concentrează simbioza divin-uman şi dorul nestăvilit al divinităţii pentru propria creaţie se regăseşte în*Anamneză „Lumea dormea când eu venii pe lume…”*(p. 230). În prim plan recunoaştem tabloul, reconfigurat artistic, al naşterii pruncului divin, cu toate semnele smereniei care va genera însă o schimbare din temelii a percepţiei despre intervenţia proniei în istorie. Ceea ce surprinde este că, nu transpare aici o atmosferă de pace; dimpotrivă! Gradat şi atent eu liric fixează coordonatele unei lumi aflate sub tensiunea aşteptării, chiar dacă somnul este dominant*: „ Lumea dormea când eu venii pe*

[11]Arland Hultgren, „The parables of Jesus. A Comentary”, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, Michigan/ Cambridge, 2002, apud Andrei Pleşu, *Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

lume."„Somnul", ca stare, şi „dormea", ca inactivitate, precizează mediul total inadecvat în care elementul superior şi etern este nevoit uneori să lucreze şi să acţioneze în timp. Elementul salvator care face posibilă prezenţa lui în lume este dorul, tradusă în iubirea manifestată permanent faţă de creaţie. Nevindecatul dor este principiul generator al legăturii divinităţii cu omul. Sentimentul reunificării, al regăsirii omului rămas în somn, *„îmbătrâniţi în cosmice concepţii"* este mai puternic decât orice sacrificiu cerut pentru realizarea lui. Durerea este preferabilă sentimentului chinuitor de *„dorul dorului dor"* (*Facere, din volumul Anamneze*). Observăm că elementele primei strofe din acest text completează în mod fericit sensul ultimei strofe din textul anterior. Somnul asociat deseori cu lenea generează apetitul nejustificat după minune, fenomen adesea gol de sens şi fără puterea transfiguratoare a participării efective la miracol care e *„fapta mea cea bună."*

Monologul liric continuă printr-o enumerare a unor gesturilor de delicateţe menite să atenueze impactul unei prezenţe neobişnuite în mijlocul previzibilităţii care caracterizează existenţa umană. Prezenţa dativului etic în versul *„ca nu cumva pe oameni să mi-i sperii"* vine să completeze ideea care va fi sintetizată şi în final: că pronia divină, în lucrarea ei nu forţează niciodată, ci doar seduce. Actul artistic, de asemenea, are acelaşi statut: cheamă, încântă seduce fără să limiteze interpretarea. Tocmai în acest lucru constă fascinaţia deopotrivă a întâlnirii cu Dumnezeu sau a contactului cu actul artistic, că ambele interacţiuni pun subiectul uman în valoare dez-limitându-i capacitatea creatoare, oferindu-i experienţa, la modul mimetic, a creatorului. A doua strofă sintetizează contextul glacial corespondent oricărei intervenţii superioare în spaţiul mundan. Cu un reflex întârziat omul salută această prezenţă mulţumindu-se să-i constate existenţa palpabilă: *„Porneam la drum cu proştii şi-nţelepţii/ să spună doar atât, că m-am născut."* Două versuri atrag atenţia prin capacitatea de sinteză iconică pe care o au şi care reprezintă poate cea mai izbutită şi frumoasă icoană în versuri a tabloului Naşterii, în centrul căreia nu se află niciunul din elementele obişnuite ale iconografiei, ci „cerească ghicitoare" sintagmă susceptibilă de asemenea şi de alte interpretări decât cele teologice. Metafora „cerească ghicitoare" reprezintă cheia de interpretare a textului fiind în acelaşi timp un simbol iubirii divine pentru fiinţa umană, dar, în acelaşi timp, în interpretare literară, reprezentând misterul şi perfecţiunea permanent căutată de artist în efortul său creator. Cert este că în ambele interpretări „cerească ghicitoare" seduce şi cucereşte sensibilitatea umană prin apel la libertatea personală şi la propria capacitate de a răspunde nevoii de desăvârşire interioară: *„Eu vă supun doar unul câte unul,/ ca-ntr-un poem, cuvânt după cuvânt."* Similitudinea dintre anevoioasa opera de mântuire a omului din „somn" şi întuneric şi efortul artistic al poetului în cucerirea unui limbaj artistic adecvat este o constantă a *Anamnezelor.*

Maniera tradiționalistă de aplecare asupra valorilor trecutului şi a respectului faţă de universul intim al familiei este recognoscibilă în ciclul *Orele mamei,*parte integrantă a volumului *Anamneze.* Titlul ciclului evidențiază caracterul encomiastic al poemelor. Ele încearcă recuperarea memoriei mamei, dar și a unei vârste, în mod indirect, prin cântec – o constantă a copilăriei și vârstei fericite care nu mai poate fi actualizată decât prin recuperare. Simbolul mamei este sinonim în volum cu acela al matricei spirituale. Mama devine sensibilă dincolo de lucruri, de cântece, de universul calm și cald al leagănului ei. E e o voce de legătură între negura naşterii și aşteptările împlinirii umane. În două dintre cele șaisprezece poeme ale *Orelor* este surprins chipul spiritual al mamei în versuri de o rară frumusețe și emoție. Tonul elogios şi encomiastic se cristalizează în gradul cel mai înalt în poemele Axion şi Pietà. Ambele conturează ataşamentul puternic al eului liric faţă de mamă în ipostaza ei de protectoare, dar şi de fiinţă al

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

cărei chip rămâne etern întipărit în memoria afectivă. Jocul liric între imaginea mamei şi cea a Fecioarei sporeşte profunzimea poemului care permite identificarea maternităţii cu puritatea.

Modelându-se pe o schemă populară, poemele devin o ilustrare a lui homo lundens. Cântecele, prin excelenţă sunt suportul acestui univers unde orele mamei sunt asociate orelor sinelui în căutarea perpetuă a nevinovăţiei originare şi ele presupun o necesară devenire. Poemele din *Orele mamei* au aşadar două coordonate: una pe care se articulează mediataţia asupra existenţei fiinţei umane şi o a doua care evidenţiază elogios chipul mamei.Poemul *Predanie,* care păstrează un pronunţat parfum în maniera lui Ion Pillat, valorifică o temă care străbate poemele de orientare tradiţionalistă: înstrăinarea. Iminenţa decrepitudinii, nostalgia trecutului, permanenta prefacerea lumii îşi găseşte totuşi punctul de echilibru în destinul creator al celui care va imortaliza imaginea mamei în poezie. Împlinirea sinelui prin recâstigarea eternităţii, ca împlinire a unei ciclicităţi existenţiale, este elementul de rezistenţă al poemelor. Unele cântece par, mai degrabă, a fi elemente disparate ale unor descântece spuneri ale ursitoarelor şi se suprapun unor zone ale misterului, nedesluşitului, care se află dincolo de chipul mamei, dincolo de naştere. Coerenţa lor este dată de contextul artistic în care sunt exprimate repectiv universul relaţia delicată, deseori supraomenească dintre mamă şi prunc. Tonul elegiac, vibrant al primelor strofe devine poruncitor şi sobru odată cu reiterarea metaforei „cântece uitate". Ele au o funcţiune ritualică ce presupune rodirea în cuvânt, transformarea acestuia în *„cuvântul Zburător"* transformări susţinute de imperative ferme: *„Ascultă-le! Cuvântul s-a risipit prin tine/ demult, ca rodul viţei prin muguri şi altoi."* Ideea continuităţii valorice prin generaţiile care se succed, întâlnită şi în artele poetice argheziene, este prezentă şi aici ca o constantă a „cântecelor" care îmbie şi poruncesc deopotrivă responsabilitatea împlinirii artisitice: *„fă-te ram şi fă-te trunchi/ să-i stea flutrii-n genunchi/ i să zburde ceru-n el!", „fie-ţi somnul veghetor,/ visul, epifanii,/ graiul, gură de izvor şi cuvântul Zburător"*.(p. 133)

Cântec de braţe reface ritmul dialogului ludic între stihii şi „Sfântul", ca un „peregrin apter" al eternităţii venit să cerceteze făptura *„înzilită din secundă."*(p.144) *„Ila-lui"* vecin cu dansul năucitor al Ielelor, Ursitoarelor, proiectează universul liric al *Orelor* în proximitatea miturilor care gravitează în jurul momentului naşterii. Devenirea fiinţei umane se consumă *„în măsura vremii dintre doi ţăruşi"*(p.142) sub care s-a coborât şi Necuprinsul Divin. Ea poate fi cernută şi recuperată numai până la hotarele morţii dincolo de care se aşterne tăcerea că manifestarea iniţiatică în faţa misterelor existenţei eterne: *„Ila-lui,/ ce văzui/ sub boaba pamântului?/ Ce văzui/ nu vă mai spui."* Un *Cântec de leagăn* împleteşte ideea populară a descendenţei eterne a omului cu cea conform căreia existenţa umană se situează într-o permanentă margine de taină, indescifrabilă celor deja *„înziliţi în secundă"*. Făptura umană devine progresiv *„negură străbună", „ritmică rotundă", „formă ne-ncăputǎ", „pogorât din evul greu"*.(p. 144) Subtilitatea că fiinţa umană, în forma spirituală, prin avataruri, ar putea traversa veacurile nu este o noutate, ea regăsindu-se şi în proză dar şi în textele dramatice. Venit din sfera tainei, omul urmează un destin la fel de tainic şi următor al unui testament spirtiual pe care îl vom regăsi mult mai concret formulat în ciclul Anamneze: *„Fă-te-n zi/ cât în vecii/ făr' să bănui, făr' să ştii că-ntr-un smoc/ de busuioc/ vămi şi fulgere se coc."* (p. 145)În Orele mamei miracolul „înzilirii" este cel care dă sens veşniciei. Leagănul devine cutia de rezonanţă a poveştilor, a cântecelor, timpul îşi pierde vibraţia în tot atâtea confesiuni, materne sau filiale, care elogiază căldura căminului, şi recuperează delicat un spaţiu de „acasă".

Volumul *Anamneze* rescrie un drum al sinelui, o coordonată a devenirii interioare prin raportarea la reperele valabile ale existenţei: nevoia de identificare, apelul la memorie, deseori identificată în substanţa mitului, recuperarea trecutului, aproprierea Cuvântului, toate sub cupola

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

echilibrantă a ordinii.*Anamneze* este fără îndoilă unul dintre cele mai izbutite volume de poezie ale lui Valeriu Anania așa cum mai afirmă și alți exegeți ai operei sale. Credem că Anamneze este un volum ce trebuie pus în relație cu celelalte volume de poezie, deoarece vârful artistic exprimat aici este o consecință a unei îndelungi rafinări și echilibrări ale expresiei artistice de până acum.

Poezia lui Valeriu Anania este foarte puțin cunoscută și puțin recunoscută în paginile literaturii române. Deși nu există suficiente argumente pentru a demonstra ca a existat o anume reținere din partea criticii literare față de aprofundarea operei lirice de care ne ocupăm, este totuși grăitoare în acest sens absența referințelor critice pe marginea acestui subiect. Cu alte cuvinte poezia poetului și sacerdotului Valeriu Anania a fost cel mult considerată ca făcând parte din literatura minoră. Chiar din această perspectivă ea trebuie luată în considerație și comentată mai ales că pe fondul unor puternice turbulețe politice și sociale, scriitorul a avut nesasa de a face parte dintr-o „generație amânată". De asemenea mai trebuie avut în vedere un adevăr. Poezia cu substrat religios, care deseori chiar îmbracă o haină liturgică a fost considerată inaptă să intre în cetatea poeziei veritabile cu drepturi depline. Eroarea, în abordarea textelor poetice ale lui Valeriu Anania, constă în faptul că ele au fost citite, dat fiind statutul scriitorului monah, în cheie strict religioasă cu perspective minime de a atinge marea poezie. Cu excepția unui orizont previzibil și specific liricii religioase, puțini au avut răgazul sau răbdarea să citească textele (nu negăm existența unor texte experimentale fără valoare certă) într-o altă cheie de lectură sau dintr-o altă perspectivă. Dacă mai raportăm opera scriitorului și la biografia acestuia, (care, vrem nu vrem, își spune cuvântul la orice încercare de interpretare nepărtinitoare, înțelegem de ce, un monah, cu trecut legionar, cu atitudini noncomformiste și adesea scandaloase, cu un trecut în închisoare încă neelucidate de arhive) înțelegem de ce în actul interpretării se strecoarăprejudecata că un monah obișnuit cu ritmul liturgic și implicat foarte adesea în treburile tulburi de la acea vreme ale Bisericii, nu poate să fie luat în serios. Fie și numai schițate aceste premise credem că poezia lui Valeriu Anania, care nu este foarte importantă cantitativ, încă nu și-a aflat adevăratul rost și loc în literatura română. Această parte a operei scriitorului este pe de o parte un puternic exercițiu artistic pentru ceea ce va urma concretizat în dramaturgia versificată, în lirismul regăsit în proză sau în diversele scrieri ale autorului, dar și o lustruire desăvârșită a limbii care-și va vedea mai târziu strălucirea în marea operă a diortosirii Sfintei Scripturi.

BIBLIOGRAPHY

- ***Biblia Ortodoxă***, Editura Institutului Biblic si de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti;

Cărţi

- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri, vol. II,III* Editura Artemis, Bucureşti, 1995;
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978
- Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 2013
- Kernbach, Victor, *Mit, mitogeneză, mitosferă*, Editura Casa Școalelor, București, 1995;
- Kernbach, Victor, *Miturile esențiale*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1978;
- Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucureşti, Humanitas, 2000

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

- Noica Constantin, *Eminescu sau Gânduri despre omul deplin al culturii româneşti,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2014;
- Noica, Constantin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească,*Editura Humanitas , Bucureşti, 2011.
- Pleşu, Andrei, *Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012;
- Silviu Angelescu, *Mitul şi literatura*, Bucureşti, Univers, 1999

Articole în cărţi

- Dună, Raluca, Academia Română, *Dicţionarul general al literaturii române*, A-B, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004;

Articole în reviste şi publicaţii on-line

- https://elisei.wordpress.com/2008/03/24/sacrul-rudolf-otto-recenzie/
- www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica.../12_bagiu.doc

Cărţi ale autorului

- ***Poeme***,de Valeriu Anania, Editura Polirom, Iaşi, 2010;
- ***Rotonda plopilor aprinşi. Dincolo de ape***, de Valeriu Anania, Editura Polirom, Iaşi, 2009;

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE EPITHET- EXPRESSIVE VALUES IN THE POETRY OF GRIGORE ALEXANDRESCU

Elena Andreea Popa

PhD Student, University of Pitești

Abstract: This work tries to emphasize the poetical values in Grigore Alexandrescu's poetry through its epithets. It is put under discussion the types and the way Alexandrescu chooses his words in order to create genuine poetry.

Keywords: culture, modernization, Romanticism, tradition, originality

Odată cu secolul XIX apar anumite evenimente de ordin istoric, social şi cultural care cer sincronizarea literaturii române cu cea europeană. Prin intermediul erudiţiilor ce studiază în străinătate şi aduc idei inovatoare are loc un adevărat proces de emancipare al poporului român pe toate planurile. Se doreşte unirea Principatelor Române, autonomie şi răspândirea culturii în rândul poporului român, încercându-se astfel o sincronizare pe toate planurile cu Occidentul, a cărui evoluţie era model pentru oamenii de cultură din ţara noastră.

Lupta pentru constituirea normelor limbii române literare a fost declanşată încă de la sfârşitul secolului al XVIII-lea de către Şcoala Ardeleană, care dorea modernizarea limbii prin reîntoarcerea la limba- mamă, latina. S-a încercat astfel regăsirea latinităţii şi modernizarea limbii române literare utilizând mijloace specifice limbii latine, astfel luând naştere mişcarea latinistă care, în cazul poporului nostru,va cunoaşte trei faze: prima este faza latinismului rezonant, de început întâlnit la Dosoftei, Dimitrie Cantemir şi cronicari; faza următoare este cea a latinismului doctrinar întâlnit în perioada premodernă, iar faza latinismului extrem apare după 1840. Superioritatea limbii latine faţă de celelalte influenţe în procesul de modernizarea a limbii române a condus la acceptarea doar a anumitor influenţe dintre care limbile latine au fost principalele surse de împrumuturi.

În lucrarea *Literatura română în a doua jumătate a secolului al XIX-lea* autorii rezumă în câteva fraze trăsăturile definitorii ale literaturii secolului XIX-lea, afirmând că:,, Literatura română a secolului al XIX-lea, fără a întrerupe continuitatea firească a unei culturi care a vibrat prin timp la destinele neamului, marchează un moment de răscruce, o etapă calitativ nouă, de o mare varietate prin deschiderea spre sincronizarea cu spiritul dinamic şi modern al marilor literaturi europene. Evoluţia şi structura ei au fost determinate de schimbările revoluţionare profunde care au traversat acest secol viforos şi care au transfigurat resorturile adânci ale întregii alcătuiri sociale şi, mai ales, ale mentalităţii şi idealurilor spirituale ale noilor generaţii. Literatura acestor ani, având la bază un program naţional statuat prin *Dacia literară*, reprezintă hotarul dintre două zone de influenţe, dintre vechea cultură orientală, cu formele ei specific medievale, şi cultura occidentală, mai dinamică şi mai deschisă evoluţiei spre valoare artistică."(Florea, Iacob, 2006:7).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Astfel reiese că la baza mişcării paşoptiste din prima jumătate a secolului XIX-lea stă programul susţinut în filele revistei *Dacia literară* de Mihail Kogălniceanu şi ceilalţi reprezentanţi paşoptişti. În *Introducţie*, Mihail Kogălniceanu îşi arată dorinţa de a avea o literatură şi o limbă unită ,,Literatura noastră are trebuinţă de unire, iar nu de dezbinare; cât pentru noi, dar, vom căuta să nu dăm cea mai mică pricină din care s-ar putea isca o urată şi neplăcută neunire. În sfârşit, ţelul nostru este realizarea dorinţei ca românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi." (*Dacia literară*, 2012:5).

Tot în filele revistei se îndeamnă la cultivarea unei literaturi autentice, conştientizând pericolul imitaţiei despre care autorul afirma că : ,, omoară în noi duhul naţional. Această manie este mai ales covârşitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de sub teasc cărţi în limba românească. Dar ce folos! că sunt numai traducţii din alte limbi şi încă şi acele de-ar fi bune. Traducţiile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni cât vom putea această manie ucigătoare a gustului original, însuşirea cea mai preţioasă a unei literaturi." *(Dacia literară*, 2012: 5)

Kogălniceanu îndeamnă scriitorii să aibă ca sursă de inspiraţie istoria naţională care,, are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari,obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii. Foaia noastră va primi cat se poate mai rar traduceri din alte limbi; compuneri originale ii vor umple mai toate coloanele."(*Dacia literară*, 2012:5).

Critica ocupă un loc deosebit întrucât va aprecia obiectiv valoarea operei: ,, Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana. Vrăjmaşi ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecăţile noastre literare. Iubitori ai păcii, nu vom primi nici în foaia noastră discuţii ce ar putea să se schimbe in vrajbe." (Dacia literară, 2012: 5)

Revista militează de asemenea pentru unitatea limbii şi a literaturii, fapt ce reiese din următoarele afirmaţii: ,, Aşadar, foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturii româneşti, în care, ca într-o oglindă, se vor vedea scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni, bucovineni, fieştecare cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul său. Urmând unui asemene plan, Dacia nu poate decât să fie bine primită de publicul cititor. Cât pentru ceea ce se atinge de datoriile redacţiei, noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi o tablă de legi şi scandalul o urâciune izgonită(…). Literatura noastră are trebuinţă de unire, iar nu de dezbinare; cât pentru noi, dar, vom căuta să nu dăm cea mai mică pricină din care s-ar putea isca o urâtă şi neplăcută neunire. În sfârşit, ţelul nostru este realizarea dorinţei ca românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi." (*Dacia literară*, 2012:5).

Toate aceste idealuri ajută la apropierea literaturii române de valorile celei universale; iar în ceea ce priveşte stadiul limbii române literare, o schimbare majoră are loc odată cu publicarea *GramaticiiRomâneşt*i, în 1828 de către un important reprezentant al mişcării paşoptiste, Ion Heliade - Rădulescu.

Prin această publicaţie autorul aduce schimbări majore la nivelul limbii. Combate principiul etimologic, susţinându-l pe cel fonetic, iar în cazul lexicului propune derivarea şi împrumutul ca surse de îmbogăţire. Totuşi sunt condamnate împrumuturile exagerate ca de altfel exagerările şcolii latiniste.

Reputaţia culturală a lui Ion Heliade-Rădulescu în rândul intelectualilor din prima jumătate a secolului XIX-lea a garantat succesul reformelor limbii române literare, ajutând la asimilarea normelor de unificare a limbii române literare.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Epoca modernă a limbii române literare începe cu anul 1830, iar până în 1860 corespunde perioadei paşoptiste, caracterizată drept o perioadă de tranziţie în care elementele vechi coexistă cu cele intrate recent în limbă.

Se realizează traduceri din literatura europeană , se publică manuale, apar periodic reviste, iar activitatea oamenilor de cultură se caracterizează fie prin orientarea latinistă în modernizarea limbii române literare, fie prin orientarea raţionalistă. Această perioadă este caracterizată de asemenea de inexistenţa unor norme stabilite, astfel că limba nu se manifestă unitar.

Lexicul se îmbogăţeşte considerabil, existând uneori mai multe cuvinte pentru redarea unei noţiuni, lucru ce complică adesea procesul de modernizare.

De asemenea sintaxa cunoaşte încă inadecvări datorate influenţei slavone, însă apar reorganizări în ceea ce priveşte anumite paradigme gramaticale, precum cea a verbului sau a pronumelui demonstrativ, deşi anumite diferenţe locale se păstrează deocamdată în scris.

Un alt aspect abordat în lupta pentru o limbă literară unică constă în adoptarea unui singur dialect comun tuturor românilor; în această privinţă au existat o serie de teorii care au susţinut fie graiul muntenesc, maramureşean, moldovenesc sau toate graiurile dacoromâne, din această ultimă categorie făcând parte Ion Gheţie şi George Ivănescu , conform cărora până în secolul XIX au existat mai multe dialecte dacoromâne, George Ivănescu exprimându-şi teoria astfel: „După părerea mea, a existat... o bază dialectală muntenească oricând, dar numai pentru Muntenia. Şi a existat oricând şi o bază dialectală maramureşeană, căci limba literară românească de astăzi tot a mai păstrat câte ceva din vechile maramureşenisme; între altele, pronumele *acest*(*a*); şi a existat oricând şi o bază dialectală ardelenească, moldovenească şi bănăţeană; dar, până la secolul al XIX-lea, fiecare din dialectele pomenite constituia o bază numai pentru limba scrisă în raza lui; pe când, începând din acest secol, elementele din aceste dialecte, care au pătruns în limba literară unitară a românilor, sunt mai puţine, dar se utilizează pretutindeni...“.(G. Ivănescu, *Bazele dialectale ale limbii literare române*, I, în *Convorbiri literare*, 1972, nr. 3, p. 10, apud Şt. Munteanu, V. D. Ţâra,1983: 46–47).

Complexitatea noţiunii de limbaj literar a cunoscut numeroase abordări odată cu implementarea noţiunilor de stilistică, astfel fiind enunţate diverse definiţii ale acestui concept, precum cea elaborată de Ion Coteanu, conform căruia, limbajul poetic este,, limbajul în care semnul verbal se transformă în mod constant în simbol, prin valorificarea conotaţiilor”. [1]

O altă opinie este emisă de către Ştefan Munteanu, care este de părere că limbajul artistic devine,, o altă modalitate de utilizare a limbii şi cu alt scop(funcţie) decât cea din varianta ei cotidiană.” [2]

Limbajul poetic se dezvoltă în cadrul limbii ca sistem ce produce atât comunicarea lingvistică, având astfel funcţie tranzitivă , cât şi o comunicare estetică, având funcţie reflexivă; în studierea limbajului poetic este necesară, astfel cunoaşterea limbii şi a mecanismelor, pe baza cărora se dezvoltă limba poetică.

Pornind de la acest fapt, George Ivănescu afirmă că este necesar ,, să se facă distincţie între ceea ce era norma limbii de comunicare în epoca respectivă şi la scriitorul respectiv şi ceea ce era la acelaşi scriitor fapt de limbă cu valoare artistică” [3]

Este nevoie de încadrarea în epocă a scriitorilor, urmând analiza prin comparaţie a scriitorilor la nivel de limbă.

[1]Coteanu,1973:50
[2]Munteanu,1995:122.
[3] Ivănescu, 1989: 186.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În cazul limbajului poetic din prima jumătate a secolului al XIX -lea contextul socio-istoric şi cultural a jucat un rol decisiv în crearea literaturii acestei perioade. Din punct de vedere istoric , lupta antifeudală, animată de idealul unirii şi al independenţei poporului român este concretizată în Răscoala de la 1821 atingând punctul culminant la Revoluţia burghezo-democrată din 1848, în urma căreia apare denumirea de mişcare paşoptistă.

Scriitorii paşoptişti se implică activ în viaţa politică a ţării, prin intermediul literaturii lor dorind emanciparea poporului pe toate planurile.

De aceea literatura acestui secol a fost scrisă, în primul rând pentru a oferi oamenilor accesul la cultură, de unde reiese una dintre trăsăturile literaturii paşoptiste date de accesabilitatea sa.

Din punct de vedere literar, acelaşi Gheorghe Crăciun completează că:„Paşoptismul este o direcţie literară cu valoare de paradigmă, în care însă greutatea politică, socială şi culturală a conceptului ocultează dimensiunea estetică. Perioadă de coexistenţă, de asimilare, de contradicţie a culturalului cu literalul, paşoptismul n-ar îndreptăţi, prin urmare, o abordare pur şi simplu estetică.” [4]

La baza limbajului poetic - conform părerii emise de Gheorghe Ivănescu - există trei surse: limba veche(arhaismele), limba vorbită(popular) şi neologismele, iar încadrarea corectă a limbajului poetic este strâns legată de studierea limbii, din punct de vedere diacronic.

În ceea ce priveşte limbajul poetic al primei jumătăţi de secol al XIX-lea, legătura dintre cele trei surse constituente este cu atât mai puternică deoarece literatura românească se situa într-o perioadă de tranziţie de la tradiţie la modernizare, astfel că scriitorii utilizează în procesul creativ deopotrivă arhaisme, regionalisme, expresii populare, dar şi neologisme încercând să păstreze în acelaşi timp claritatea şi accesibilitatea.

În cazul lui Grigore Alexandrescu se poate discuta despre un adevărat dualism; deşi simte dragostea, tristeţea şi deznădejdea, Grigore Alexandrescu rămâne în esenţă un om al raţiunii şi apoi un om al sentimentului, deoarece el nu poate renunţa la datoria sa de a reprezenta umanitate.

Spre deosebire de Ion Heliade- Rădulescu ce poate fi caracterizat mai întâi un om de cultură şi apoi un scriitor, Grigore Alexandrescu a preferat o poziţie indirectă de implicare în demersurile pentru modernizarea limbii române literare, utilizând creaţia artistică drept model al mişcării paşoptiste.

O succintă caracterizare a lui Grigore Alexandrescu este redată de Silvian Iosifescu afirmând că: ,,Mulţi l-au considerat (pe Grigore Alexandrescu) drept un produs de metisaj, un amestec de romantism şi clasicism. De fapt, el este un romantic printre clasici şi un clasic printre romantici. Cu alte cuvinte, e un scriitor de tranziţie(…)” [5].

Grigore Alexandrescu este un scriitor de tranziţie deoarece scrie într-o perioadă de mari schimbări, în care vechiul se îmbină cu noul. Pentru acel timp în care publică ,limbajul este unul obişnuit, fără dificultăţi de înţelegere, trăsătură specifică poeziei din Muntenia, iar Grigore Alexandrescu ,,stă între Eliade şi Al. Macedonski, ca poet curat eufonic, transcriindu-şi ideea raciniană, în pură melodie.”[6] Lexicul operelor lui Grigore Alexandrescu abundă în arhaisme alături de neologisme, trăsătură a perioadei de creaţie, iar lipsa unor norme stabilite fac ca limba şi rima scriitorului să pară uneori neglijate. Tocmai de aceea, Grigore Alexandrescu consideră lipsită de importanţă poezia populară la care refuză să apeleze în procesul de creaţie, considerând această parte a literaturii ca fiind rudimentare. Această opinie îi îngreunează scriitorului paşoptist

[4]Crăciun, 1997:47
[5]Iosifescu, 1965: 81
[6]George Călinescu, 1962: 171.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

scrierea în ceea ce priveşte gramatica.,deoarece ,, limba baladelor este fixată, iar stilisticeşte, în limitele unei anumite gândiri poetice, desăvârşită şi, dacă poetul ar fi urmat-o , nu ar mai fi fost victima supărătoarelor dibuiri gramaticale."[7]

Grigore Alexandrescu refuză limba poeziilor populare fiind de părere că doar folosind o limbă evoluată poţi transmite idei şi trăiri culte.

La nivel stilistic, poetul recurge la numeroase figuri de stil precum metafora, comparaţia, hiperbola sau personificarea, însă epitetul joacă un rol semnificativ în procesul de creaţie al poeziilor.

Deşi folosit timid, sub forma adjectivelor folosite de societatea acelor timpuri, epitetul este principala figura de stil în încercarea promovării culturii, dar într-un mod accesibil poporului român aflat în plin proces de modernizare. Astfel, regăsim epitete precum: ,,zile scumpe", ,,frumoasă singurătate", ,,glas simţitor", ,,dulci gândiri", ,,vesele feţe", ,,insectele-amăgitoare", ,,nori deşi, negri", ,,valuri aurite", razele robite" (*Viaţa câmpenească*).

Poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* este structurată în șaisprezece strofe și este construită prin îmbinarea subtilă a mai multor specii romantice. Astfel, primele șapte strofe se constituie într-un pastel romantic, descriind cadrul natural nocturn în care apare fantomă lui Mircea cel Bătrân următoarele cinci strofe conțin elemente de odă și imn prin care se slăvesc faptele de vitejie ale domnitorului. Următoarele două strofe compun o meditație, în care poetul exprimă idei filozofice despre timpul trecător cu identificarea momentelor importante din trecut și prezent, precum și o viziune asupra viitorului, iar ultimele două strofe revin, simetric, la imaginea inițială a pastelului, împlinind astfel perfecțiunea artistică a poeziei.

Primele șapte strofe compun un pastel romantic, în care cele dintâi imagini vizuale sunt umbrele turnurilor aplecate peste undele și valurile Oltului, care lovesc ritmic "Zidul vechi al mănăstirei", singurul element auditiv al liniștii înserării. Poezia începe cu un anapest "Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate", care dau poeziei gravitate evocatoare și, prin această, muzicalitate interioară versurilor, fapt ce 1-a determinat pe G. Călinescu să considere că Alexandrescu face parte "dintre aceia care au contribuit la apropierea poeziei de muzică". Printr-o personificare metaforică, poetul aseamănă generațiile de oameni care s-au succedat de-a lungul timpului pe aceste meleaguri cu undele curgătoare ale , râului -"S-ale valurilor mândre generații spumegate". Imaginea vizuală este redata prin formă reflexiva a verbelor "se întind", "se prelungesc" care se referă la umbrele turnurilor, părând că ating "ţărmul dimpotrivă".

Cadrul nocturn este specific romantismului prin atmosferă misterioasă care induce emoție și înfiorare. Imaginile vizuale sunt construite printr-o enumerație a complementelor circumstanțiale de loc -"dintr-o peșteră", "din râpă", "de pe muche", "de pe stâncă", "pîntre iarbă"-și prin folosirea verbelor la prezentul etern-"iese", ; "mă-mpresoara", "se cobor", "se mișcă", "să strecoară", "trece".

Atmosferă fantastică și înfricoșătoare este ilustrată de "ceasul nălucirei", un element tipic romantic fiind apariția fantomei încoronate care iese din mormânt: "O fantomă-ncoronata din el iese o zăresc". Natură este umanizată, deoarece toate elementele sale participă emoțional la întâmplările miraculoase: "Mușchiul zidului se mișcă pântre iarbă să strecoară / O suflare, care trece că prin vine un fior / ".[] Răul înapoi se trage munții vârful își clătesc". Imaginile sunt hiperbolizate pentru a realiză măreția copleșitoare cu care "marea fantomă" poruncește și la un semn "Oștiri, taberi fără număr împrejuru-i înviez". Autoritatea personalității istorice a lui Mircea cel Bătrân este ilustrată prin propoziții scurte și puncte de suspensie . "lese vine către ţărmuri stă în preajmă ei privește". Verbul la imperativ, "Ascultați!", este o adresare directă a

[7]George Călinescu, 1962: 184

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

poetului către toate componentele naturii înconjurătoare şi înfiorate. Printr-o întoarcere graduală în trecut, procedeu artistic tipic romantismului, poetul incită la contemplaţie, pentru a se vedea cum "marea fantomă" a dat speranţa românilor şi a îngrozit-totodată-pe toţi duşmanii de odinioară: "Transilvania-1 aude, ungurii se înarmez". Această idee este construită printr-o hiperbolă, deoarece poruncă voievodului se aude peste Carpaţi, fiind repetată, amplificat, "din stâncă-n stâncă". De remarcat în această strofă este cezură, care împarte versul în două emistihuri,. propoziţiile sunt scurte şi marcate prin puncte de suspensie: "Iese vine către ţărmuri stă în preajmă ei priveşte". în stil romantic, poetul se adresează direct Oltului, martorul permanent al "vitejiilor trecute", care privise cu mândrie legiunile militare şi căruia îi erau cunoscute "Virtuţi mari, fapte cumplite" ale acestui trecut glorios. Oltul este personificat, poetul recurgând la vocativ şi la o interogaţie retorică: "Oltule, care-ai fost martur vitejiilor trecute /[] Cine oare poate să fie omul care te-a-ngrozit?".

Epitetul triplu "dreaptă", "nobilă" şi "mare" accentuează eroismul patriotic şi dăruirea cu care voievodul a luptat pentru independenţa prii. Un alt procedeu romantic constă în exprimarea retorică sub formă de maxime, ilustrând valoarea etică a exemplului patriotic al lui Mircea cel Bătrân şi având valoare generalizatoare: "Veacurile ce-nghit neamuri al tău nume l-au hrănit".

Istoria neamului românesc a consemnat şi alte momente glorioase, poetul presupune că Mircea cel Bătrân a "simţit plăcere" atunci când a aflat despre faptele eroice ale lui Mihai Viteazul, care a iubit, că şi el, ţara şi poporul român. Alăturarea simbolică a celor două nume ilustre pentru istoria noastră naţională, Mircea şi Mihai, accentuează ideea continuităţii luptei pentru libertate şi independenţa a poporului român, sub conducerea unor domnitori patrioţi. Generaţiile care au învăţat despre faptele de vitejie ale personalităţilor istorice îi venerează pe eroii neamului, dar în antiteză cu aceştia, contemporanii poetului se simţ slăbi şi mărunţi: "Greutatea i ne-apăsa, trece slabă-ne măsură / Ne-ndoim dac-aşa oameni întru adevăr au stat". Urmat6area secvenţa lirică este alcătuită din două strofe şi se constituie într-o meditaţie filozofică privind scurgerea timpului. Trecutul este măreţ, "vremi de fapte strălucite", dar şi plin de tristeţe şi amărăciune din pricină multelor războaie purtate, acestea fiind "biciroaznec, care moartea îl iubeşte" sau "a cerului urgie". Prezentul este superior datorită progresului şi civilizaţiei, care au înfrăţit naţiile "prin ştiinţe şi prin arte", asigurând pace şi linişte omenirii.

Ultimele două strofe ale poeziei constituie un pastel şi readuc imaginea iniţială a tabloului nocturn, în care stăpâneşte liniştea peste întreaga natură. Personificată, noaptea îşi întinde mantia "peste dealuri", norii "se întind că un veşmânt", comparaţia având rolul de a recompune atmosferă misterioasă de la începutul poeziei. Peste întreagă natură se instalează "groază şi tăcere", atunci când "umbră intră în mormânt". Turnurile "cele-nalţe" sunt personificate printr-o comparaţie, "Că fantome de mari veacuri pe eroii lor jălesc" şi constituie mărturia istorică a gloriei şi patriotismului conducătorilor români într-un trecut plin de măreţie. Valurile Oltului lovesc ritmic zidul vechi al mănăstirei" fiind personificate şi asemănate cu "mândre generaţii spumegate", idee care subliniază încă o data permanenţă şi continuitatea românilor pe aceste meleaguri.

În cazul lui Grigore Alexandrescu, interesele poporului român primează în faţa celor personale, el devenind vocea conştiinţei colective, a trăirilor sociale, neputând pune la îndoială apartenenţa la paşoptism, fiind numit de unii critici drept primul poet modern.

BIBLIOGRAPHY

Alexandrescu, Grigore, Opere, I, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Anghelescu, Mircea, Introducere în opera lui Grigore Alexandrescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1973.

Bădescu, Horia, *Grigore Alexandrescu- parade măştilor,* Bucureşti, Editura Albatros, 1981.

Călinescu, George,, *Gr. M. Alecsandrescu*, Bucureşti, Editura Pentru literatură, 1962.

Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008.

Coteanu, Ion, *Stilistica funcţională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*. Bucureşti, Editura Academiei, 1973.

Crăciun, Gheoghe, *Istoria literaturii române pentru elevi şi profesori*, Chişinău, Editura Carter, 1997.

Irimia, Dumitru, *Limbajul poetic eminescian*, Iaşi, Editura Junimea, 1979.

Irimia, Dumitru, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986.

Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Iaşi, Editura Polirom, 1999.

Ivănescu, G*., Studii de istoria limbii române literare, ediţie îngrijită şi postfaţă de Al. Andreiescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1989.

Ivănescu, G*., Istoria limbii române, ediţia aIIa îngrijirea ediţiei, indice de autori şi indice de cuvinte de Mihaela Paraschiv*, Iaşi, Editura Junimea, 2000.

Munteanu, Ştefan, *Introducere în stilistica operei literare*, Timişoara, Editura de Vest, 1995.

Nicolescu, Aurel, *Analize gramaticale şi stilistice*, Bucureşti, Editura Albatros, 1981.

Rădulescu, Ion Heliade*, Opere, I, Ediţie critică de Vladimir Drîmba, Studiu introductiv de Al. Piru*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE IMAGE OF THE FANTASTIC IN ISTORIA IEROGLIFICĂ

Rareș Sorin Șopterean

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: In the evolution of Romanian literature, Cantemir's work represents a turning point by changing the model of narrative non-fictional prose chroniclers artistic act of perceiving the world through creation. P. P. Panaitescu, stressed that "Cantemir's work fits into our culture rooted in the past, with increases in the future.

At the age of only 25 years, Cantemir publishes at Iasi his first paper, " Divan "or " Wise Man's Quarrel with the World or the Judgement of Soul with Body ", a book that tries to solve the eternal dispute between body and soul, passion and reason, sacred and profane. But literary virtues will strengthen the most important literary work of Cantemir "Hieroglyphic History", completed in 1705. G. Călinescu calls it the " true Roman de Renard " Romanian.

" Hieroglyphic History " brings to the foreground a major "quarrel" of animals that seems to extend into the work, including imperceptibly whole universe. The approach was guided by some character background ideas present in most critical approaches to the novel. The most important of these would be deciphering the literature critical of the particularities arising from the character typology, presented under the guise of livestock such fairytale characters, but for the writer provides a "key" to the real model; Another is related to the dynamics of reference and fiction in achieving character. Cantemir in " Hieroglyphic History ", imagines a fantastic universe, populated by birds (Vlachs) and quadrupeds (Moldovan), the overall concern was headed for finding the right ruler.

Characters, like the characters of fairy tale, representative of a situation archetypal - the struggle for power and survival, in this case - of a narrative copies are assigned various functions, but most of them living a transient in which dominates confusion universal spiritual values. " Hieroglyphic History " appears as a novel and as a pamphlet. The narrative, fable, fairy tale characters are interwoven with a depth proverb, oriental and classical poetry and thoughts, even Romanian folk. Ultimately the subject of Cantemir "history" has a special flavor.

Cantemir in romanian culture is very popular because of national traditions kept alive by their passage in the documents. As a brand representative of the Berlin Academy, he highlighted the ethnological perspective of Romanian culture, folklore, with all its parts: heroes, symbols, mythology, rites of passage, rituals, invocations etc.

Keywords: fairy tale, image, history, characters, animal

I
Consideraţii introductive

În evoluția literaturii române, opera lui Dimitrie Cantemir reprezintă un moment de cotitură prin care se schimbă modelul narativ non-fictiv al cronicarilor cu proza artistică, un act de percepție a lumii prin intermediul creației.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Valoarea literară a *Istoriei ieroglifice,* izvorâtă din istoria trăită și asumată de autorul narator, a fost remarcată și demonstrată, printre alții, de: Nicolae Iorga, Sextil Pușcariu, G. Călinescu, Al. Piru, Elvira Sorohan[1].

Cum sublinia P. P. Panaitescu, „opera lui Cantemir se integrează în cultura noastră cu rădăcini în trecut, cu prelungiri în viitor. El nu este o minune a culturii noastre, nici un izolat. În acest chip el apare nu micșorat, ci mărit, de vreme ce întotdeauna perspectiva unei creații este mai mare când e pusă în cadrul societății și poporului din care face parte”[2].

Din cei 50 de ani neîmpliniți ai vieții sale, Cantemir a petrecut peste 30 în străinătate, în Turcia și Rusia. Această precizare este importantă pentru evaluarea locului său în cultura românească deoarece, indiferent de depărtarea lui de patrie, învățatul a continuat să gândească și să scrie românește ca orice cărturar de acasă. Capodopera literară care este *Istoria ieroglifică* a fost scrisă la Constantinopol, iar opera majoră a lui Cantemir, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor,* în ultimii ani ai exilului său în Rusia. Prin limbă, idei, informație și atmosferă, aceste opere se înscriu însă în fruntea scrisului românesc al timpului. Opera și viața lui Dimitrie Cantemir se îmbină într-un tot, pe care nu l-am putea numi armonios, din cauza aspectului chinuit, cu contraziceri, accente de luptă, care merg de la marile concepții politice generale până la rivalitățile personale, momente de seninătate ale umanistului și omului de știință, toate împreunate într-o viață de pasiune și de creație[3].

Dimitrie Cantemir, mezin al unei familii de seamă, se naște la 26 octombrie 1673, iar soarta sa este imediat hotărâtă, tatăl său, Constantin, pune un mare accent pe educarea constantă a tânărului încă din primii ani. Astfel, Ieremia Cacavela, preot grec, originar din Creta[4], este adus din Muntenia și așa începe inițierea viitorului succesor la tron în tainele filozofiei și ale literaturii, alături de limbile străine care circulau la acel moment, latina și greaca.

La vârsta de numai 25 de ani, Dimitrie Cantemir își publică la Iași prima sa lucrare, *Divanul* sau *Gâlceava Înțeleptului cu Lumea,* carte ce încearcă să rezolve eterna dispută dintre trup și suflet, patimă și rațiune, sfânt și profan. Însă virtuțile literare se vor consolida în cea mai importantă operă literară a lui Dimitrie Cantemir *Istoria ieroglifică,* terminată în 1705. G. Călinescu o numește „adevărat Roman de Renard”românesc[5](G. Călinescu- *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Istoria ieroglifică este o scriere cu un caracter deosebit în cadrul literaturii noastre din epoca feudală. Este pe de o parte o scriere cu caracter istoric prin faptul că în ea este vorba de personaje reale care au trăit într-o anumită perioadă istorică din viața celor două țări românești; dar pe de altă parte este și operă literară prin procedeele artistice folosite de autorul ei pentru a ne comunica conținutul de fapte[6]. Farmecul principal al scrierii lui Dimitrie Cantemir îl constituie *narațiunea făcută pe baza alegoriei,* în care psihologia personajelor din lumea reală a substituit-o perfect prin *imagini* reprezentând animale și păsări corespunzătoare[7].

---

[1]Beneficiem de numeroase ediții ale romanului și de multe interpretări, printre care: Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor,* București, Editura Minerva, 1978;Manuela Tănăsescu, *Despre Istoria ieroglifică*,București, Editura Cartea Romanească, 1970; Doina Curticăpeanu, *Arhipelagul baroc,* în *Orizonturile vieții în literatura veche românească (1520-1743),* București, Editura Minerva,1975.

[2]P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera,* Editura Academiei R.P.Română, București, 1958, p. 258.

[3]Sesiune științifică Dimitrie Cantemir, *300 de Ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir,* Editura Academiei R.S.România, București, 1974, p. 66.

[4] I. D. Lăudat, *Dimitrie Cantemir*, Editura Junimea, Iași, 1973, p. 13.

[5] George Călinescu, (2003), *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), București, Editura regală pentru literatură și artă, p. 44.

[6] I. D. Lăudat, *op. cit.*, p. 89.

[7]*Ibidem*, p. 91.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Istoria ieroglifică, scrisă la Constantinopol între 1703 – 1705, este considerată primul roman din literatura română, un roman alegoric sau roman parabolă. Dimitrie Cantemir radiografiază, în limbaj criptografic, tabloul politic al epocii sale, luptele complicate pentru domnie dintre partidele boierești în Moldova și în Țara Românească, dintre Cantemirești și Brâncoveni. În planul alegoric al romanului se luptă două țări, a patrupedelor (țara Leului) și a păsărilor (țara Vulturului).

II
Lumea personajelor

Romanul lui Cantemir transformă personalitățile în personaje, mișcare subtilă, alimentată de extraordinara putere de fabulație, mijloace alegorice și sensurile de profunzime.

Istoria ieroglifică aduce în prim plan o „gâlceavă" de proporţii a animalelor, care pare a se extinde în interiorul operei, cuprinzând pe nesimțite întregul ei univers. Abordarea personajului a fost ghidată de câteva idei de fundal prezente în majoritatea abordărilor critice ale romanului. Cea mai importantă dintre acestea ar fi descifrarea, în literatura critică, a particularităților care decurg din tipologia personajului, înfățișat sub masca animalieră, asemenea personajelor de basm, dar pentru care scriitorul oferă o „cheie" spre modelul real; alta este legată de dinamica dintre referință și ficțiune în realizarea personajului.

Dimitrie Cantemir imaginează un univers fantastic, populat de păsări (valahii) și patrupede (moldovenii), în care preocuparea generală se îndreaptă spre găsirea conducătorului potrivit. Animalele (care păstrează semnificațiile din bestiarele medievale) se adună pentru a alege un conducător, dar discuțiile deviază și vorbitorii dezbat în discursuri retorice impecabile problema apartenenței de rasă a Struțo-cămilei (Mihai Racoviță), hibrid monstruos și simbol al dezechilibrului lumii. Pentru ca Struțo-cămila să poată stăpâni peste patrupede, Corbul (Constantin Brâncoveanu) poruncește înlăturarea Inorogului (Dimitrie Cantemir), moștenitorul de drept al tronului, pentru a cărui capturare este mobilizată întreaga lume a păsărilor. Vicleanul Hameleon (Scarlat Ruset), profitând de încrederea pe care Inorogul o avea în nobilul ambasador al păsărilor, Șoimul (boierul muntean Toma Postelnicul), imaginează o capcană diabolică, îl capturează pe Inorog și îl vinde unui Crocodil (bostangiu turc), căruia îi era dator, dar și pentru a se răzbuna pe Inorog. Promițându-i Crocodilului daruri de preț, Inorogul se eliberează, refugiindu-se în Imperiul peștilor (turcii). Între timp, în țara patrupedelor, pe tronul ce se cuvenea Inorogului, Corbul îl așează pe ginerele său, Vidra (Constantin Duca). Acesta se dovedește a fi un conducător nemilos și un personaj nerecunoscător față de protectorul său. În momentul în care Corbul se recunoaște neputincios în privința Vidrei, intervine Inorogul. El fusese ajutat de vrăjitorii cei buni, (unchi ai domnitorului) la curtea căruia se ascunsese un timp, și de fratele său, Filul – elefantul (Antioh Cantemir). Tiranul din țara patrupedelor este alungat, Corbul este înfrânt, ordinea este restabilită. Toate animalele sărută cu smerenie *copita* biruitorului Inorog.

Inorogul – Dimitrie Cantemir, autorul lucrării – este prezentat ca posesor al unor virtuți ce lipsesc celorlalți eroi din povestire. Autorul își fixează masca fantasticului Inorog, excepţional, pentru că era unic, desăvârşit şi de aceea era vânat fără încetare. Venirea Inorogului se petrece atunci când mulțimea păcatelor o cere. Masca animalieră care îi îmbracă pe toți trimite direct spre o lume a reacțiilor primare, o lume instinctuală. Animalele sunt împărţite în regnuri – păsări, animale, organisme acvatice, ținând de un habitat natural, care, în mod firesc, le restricționează libertatea de mișcare. Accidentele sunt inevitabile, iar rezultatul acestor acte eşuate sunt ființe imperfecte, structuri polimorfe, dar incomplete:

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

hibrizii, încremeniți într-un stadiu al dezvoltării, fluturi monstruoși al căror destin este pecetluit. Un catalizator al purității este necesar pentru a separa apele de uscatul acestei lumi, a cărei esență rămâne totuși maniheistă. Aspirațiile ființei sunt încorporate în imaginea Inorogului, animal fabulos ale cărui puteri miraculoase sunt simbolizate de cornul din frunte.

Cadrul în care evoluează personajul este un motiv literar de impact, cel al lumii de *basm*, predominant în prima parte a romanului. Aici, personajele sunt definite prin relația dintre logos și rațiune. Ele primesc pe rând un rol principal sau un rol secundar, transformându-se fie în cel care trage, pentru moment, firele acțiunii, înclinând, temporar, balanța evenimentelor într-o anume direcție, ori fiind simplu susținător, după cum îi dictează interesul, intrând în joc de partea altor personaje. Iar personajele intră și ies din scenă într-un du-te-vino necontenit, revelându-și prin vorbe și fapte, adeseori prin nume, natura sau impostura. Spațiul în care acestea se mișcă este unul vast și fantastic.

Relația dintre ficțiune și realitate este în cazul de față, un exemplu grăitor de proliferare a fanteziei. Personajele ficțiunii sale sunt reprezentative, într-o țesătură complexă și crepusculară, pentru o galerie a veacului, așa cum reiese ea în mare parte din bestiarele medievale, pe de o parte, care codificau virtuți și vicii prin simbol și alegorie, dar și din romanul popular, și nu numai, mai ales dacă avem în vedere spațiul occidental, care fixează coordonatele gustului receptării. Cele două componente ale românității, după viziunea lui Dimitrie Cantemir, pe de-o parte valahii/păsările, și, pe de alta, moldovenii/jigăniile (animalele), reprezintă entități deosebite comportamental, în fruntea lor fiind Vulturul, respectiv Leul, unitare în esență. Păsările erau considerate mesageri ai zeilor, aripile lor – manifestări ale puterii spiritului. Dar ușurința păsării în a se deplasa are adesea aspect negativ, simbolizând haosul. Jigăniile/animalele, în schimb, sunt arhetipul straturilor profunde ale instinctului și ale inconștientului, simboluri ale energiilor cosmice, ca semne zodiacale, fiind în legătură cu cele trei niveluri ale universului: infern, pământ și cer.Bestiarul lui Dimitrie Cantemir este compus și din animale fantastice (inorogul/unicornul), simboluri consacrate mitologic, dar și din animale inventate de autor (coracopardalis, struțocămila ș.a.), corespondente lumii contemporane lui, plină de intrigi și finalități de cruzimi excesive și nu o dată gratuite.

Putemconstata balansul între basm și fabulă, ambele specii cu mare priză la cititor, ca sursă de inspirație inovatoare pentru un scriitor capabil să surprindă esența sufletului popular, construindu-și personajele pe planuri suprapuse.

Doina Curticăpeanu subliniază o trăsătură definitorie care îl deosebește pe Dimitrie Cantemir de cronicari, importantă pentru procesul de ficționalizare, dar și pentru evoluția personajului: lipsa „pretenției obiectivității”[8]. El își asumă libertatea de a-și înfățișa personajele însuflețite de propriile-i visuri și ambiții, păstrându-și totuși o percepție cât se poate de obiectivă asupra lumii în care se mișcă acestea.

Personajelor, la fel ca celor de basm, exponente ale unei situații arhetipale – lupta pentru putere și supraviețuire, în cazul de față – , ale unei narațiuni exemplare, le sunt atribuite diverse funcții, dar marea lor majoritate trăiesc o viață efemeră, în care domină confuzia valorilor spirituale universale. În acest *theatrum mundi*, unde păcălitori și păcăliți se intersectează cu embleme ale binelui sau răului, cu prototipuri ale prieteniei, abilității, înțelepciunii sau cu forme fără conținut, cărora se străduiesc zadarnic a le da consistență, eroul-protagonist este cel care reface sensul conform ciclului firesc al existenței.

[8] Doina Curticăpeanu, *Arhipelagul baroc,* în *Orizonturile vieții în literatura veche românească (1520-1743),* Editura Minerva, București, 1975.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

III
Modelul portretistic

Modelul portretistic realizat de Cantemir este un joc estetic, elaborat, dar, în ciuda afirmației autorului, care s-a nevoit să realizeze o corespondență între modelul real și masca animalieră, procedeul și-a cerut *obolul* și a iradiat în modalitatea caracteristică ficțiunii, dându-le personajelor o viață proprie. La Cantemir, fantasticul, alegoria au o aură de originalitate în formă și în conținut. Șirul personajelor din *Istoria ieroglifică* demonstrează clar că cele mai multe dintre ele nu aparțin faunei reale a Țărilor Române. Așa, de pildă, Leul, Pardosul, Moimâța, Camelopardalul (girafa), Filul, Crocodilul, Hameleonul, Struțocămila, Papagaia – majoritatea personaje cu roluri importante în desfășurarea intrigii. Acest lucru demonstrează că Dimitrie Cantemir nu și-a cules sursele din rezervorul tradiției autohtone și, mai ales, faptul că ceea ce îl interesează este funcția simbolică a măștilor zoomorfe, posibilitatea lor de dialog semantic, nu gradul lor de familiaritate[9].

Chiar dacă *Fiziologul*[10],(carte tradusă în Țările Române în secolul al XVII-lea)a influențat scrisul românesc, urmele sale fiind vizibile fie în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, fie în *Didahiile* lui Antim Ivireanul[11], chiar dacă influența acestora asupra *Istoriei ieroglifice* este dincolo de orice dubiu, nimic nu ne îndeamnă să acceptăm că Dimitrie Cantemir avea drept punct de referință vreuna din aceste variante românești, toate doar parțiale, ale lucrării. Cel mai probabil, el cunoștea varianta latină, dar nu și pe cea greacă. Și cunoștea și imensul recul pe care lucrarea l-a avut în cultura europeană. Prin urmare, ceea ce trebuie să înțelegem este că *el nu depindea de sursele din spațiul autohton, dar că acestea constituiau un izvor care* contribuia la formarea *unui gust, a unui orizont de așteptare, a unui climat cultural propriu eventualului său cititor, de care autorul nu avea cum să nu țină seama;* de care știa, de fapt, să profite[12].

Cantemir nu a fost străin de surse clasice, precum celebrele lucrări ale lui Aristotel, Ovidius, Aelian, Plinius, Isidor din Sevilla, Albertus Magnus, de o întreagă tradiție a interpretării moralizante creștine[13]. Orientarea sa era una cultă, livrescă, trădând un enciclopedism rar în epocă și intruvabil pe tărâm românesc. Această trecere în revistă a posibilelor izvoare autohtone nu are, deci, altă intenție decât să sublinieze superioritatea surselor lui Cantemir și, în al doilea rând, să atragă atenția asupra unei orientări *populare,* orale a culturii române. Or, Cantemir se situează într-o cu totul altă tradiție: cea a enciclopedismului european, cu rădăcini în Renaștere, care s-a prelungit programatic până în epoca Iluminismului[14].

Istoria ieroglifică apare ca un roman și ca un pamflet. Narațiunea, fabula, basmul cu personaje se împletesc cu o profunzime de proverb, versuri și cugetări orientale și clasice, chiar și populare românești. În fond subiectul „istoriei" cantemiriene este de o savoare aparte. Lucrarea, în complexitatea și originalitatea ei, este greu de clasificat ca gen literar. Proza este ritmată, iar în unele părți, povestirea este expusă prin versuri. Stările sufletești ale Inorogului întemnițat datorită uneltirilor dușmanilor săi sunt exprimate prin comentarii ritmate, după cum revolta sa împotriva acestora îmbracă violența blestemului popular: „Munți, crăpați, copaci, vă

[9] Bogdan Crețu, *Inorogul la Porțile Orientului – Bestiarul lui Dimitrie Cantemir*: studiu comparativ, vol I, Iași, Institutul European, 2013, p. 44.
[10]Tudor Dinu, *Dimitrie Cantemir și Nicolae Mavrocordat* (Rivalități politice și literare la începutul secolului XVIII), București, Editura Humanitas, 2011, p. 104.
[11] Bogdan Crețu, *op. cit.*, p. 50.
[12]*Ibidem*.
[13]*Ibidem*, p. 56.
[14]*Ibidem*, p. 57.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

despicați, petri, vă fărâmați! Asupra lucrului ce s-au făcut plângă piatra cu izvoară, munții puhoaie pogoară. Lăcasele Inorogului, păşunele, gradinele, cernească-să, pălească, veştedzască-să, nu înflorească, nu înverdzască, nici să odrăslească, şi pre domnul lor cu jele, pre stăpânul lor negrele (bocitoarele), suspinând, tânguind, nencetat să pomenească. Ochiuri de cucoară, voi, limpedzi izvoară, a izvorî vă părăsiți, şi-n amar vă primeniți!..."[15]. De remarcat aici şi frazaritmată, care amplifică suferința personajului. Narațiunea, alcătuită din 12 părți, după modelul epopeilor antice, nu respectă succesiunea cronologică a întâmplărilor, autorul inaugurând romanul cu mijlocul acțiunii. În plan artistic, primul nostru roman nu este numai o sinteză a modelelor antice şi medievale, ci o creație în care limba română literară îşi exersează expresivitatea plastică şi acustică. Dimitrie Cantemir utilizează discursurile savant-filozofice şi religios-populare, precum şi proza ritmată şi versul lirico-satiric.

Adriana Babeți are dreptate să caracterizeze *Istoria ieroglifică* drept o „travestire burlescă". Este o operă-unicat şi prin extraordinarul salt pe care îl reprezintă față de tradiția culturală existentă.

Din punct de vedere literar, *Istoria ieroglifică* este o lucrare originală. Cantemir a conceput singur planul acestei scrieri politico-satirice, plină de alegorii, de aprecieri politice şi sociale asupra vremii, îmbinate cu basme, descrieri fizice de animale. Originalitatea ei nu suferă îndoială, este o calitate a scriitorului tânăr care a creat nu numai fondul, ci şi cadrul scrierii sale[16]. În această scriere apar poveşti morale, ai căror eroi sunt animale rare, cu nume puțin cunoscute în vechea limbă românească: astfel, e pilda despre fil (elefantul) şi inorog, şi nu e o întâmplare că aceste două animale sunt personificarea principalelor personaje din *Istoria ieroglifică* (Antioh şi Dimitrie Cantemir). Mai este de observat că denumirea oamenilor politici cu nume de animale se folosea ca un cifru diplomatic în corespondența secretă a domnilor şi agenților lor la Poartă. Capuchehaia lui Brâncoveanu îi scrie că „Luna se întoarcă spre Vultur" şi spune că la Poartă „Negrul au grăit Negrului celui mare şi apoi m-au chemat"[17]. Dimitrie Cantemir care trăise în lumea diplomaților de la Poartă s-a folosit în chip firesc de acest „cifru" diplomatic în cartea sa, care cuprinde în parte istoria relațiilor noastre diplomatice cu Poarta.

Cantemir realizează o imagine istorică a epocii, politică şi socială. Astfel, Imperiul Otoman este un „templu al lăcomiei", marii dregători sunt lipsiți de scrupule, considerând mita un drept ce li se cuvine, iar deasupra tuturor domină sultanul, în a cărui „hazna" se adună avuțiile de la Țările Române. Aşa ar fi imaginea apocaliptică a cetății Epithimiei, adevărată Gomoră infernală.

Boierimea este reprezentată de „jigănii" sau „paseri" de pradă, simbolizând astfel răutatea şi egoismul, aviditate în strângerea averilor, fiind bucuroasă chiar de „vărsarea sângelui" nevinovat, dacă acest lucru era necesar propriilor interese.

Poporul este metaforizat prin imaginea „muştelor", Cantemir construind astfel primul personaj colectiv, atunci când relatează răscoala din vremea lui Mihail Racoviță, cauzată de crunta exploatare la care erau supuşi țăranii, cărora autorul le ia apărarea pentru că ei sunt gata „pentru slobuzenie şi moşie cu cinste a muri, decât prin mulți vecii cu necinste a trăi, mai de folos şi de lăudat este"[18]. Pentru Cantemir scrisul este singura modalitate de a se afirma într-o lume în care domină abilitatea politică, minciuna, lăcomia şi necinstea. Noblețea sa intelectuală, setea de afirmare spirituală constituie modalități ale revanşei pe care dorește s-o aibă asupra numeroşilor duşmani şi asupra sorții sale nedrepte.

[15] Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 367.
[16] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 88.
[17] *Ibidem*.
[18] I. D. Lăudat, *op. cit.*, p. 95.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În multe locuri amărăciunea satirei este înlocuită cu lumea mai senină a basmelor, deşi şi acestea au câteodată un tâlc satiric ca acela despre alegerea porcarului ca împărat, îndreptat împotriva lui Constantin Brâncoveanu.

Cantemir este foarte popular în cultura română datorită faptului că a menţinut vii tradiţiile naţionale, prin trecerea lor în documentele vremii. Ca şi reprezentant de marcă al Academiei din Berlin, el a pus în valoare cultura română din perspectivă etnologică, folclorică, cu toate părţile sale componente: eroi, simboluri, mitologie, rituri de trecere, ritualuri, invocări etc. Simbolistica este reprezentată de Cantemir ca făcând parte din cultura populară în care se regăsesc elemente arhaice păstrate de la strămoşii noştri daci sau elemente preluate de la romani şi care atestă continuitatea românilor pe aceste locuri şi originea lor daco-romană. El este un deschizător de drumuri în domeniul folclorului şi al păstrării tradiţiilor româneşti.

Istoria ieroglifică aparţineevului vechi prin simbol, vis şi alegorie; aparţine de iluminism prin elogiul libertăţii, dreptăţii şi a egalităţii şi prin figura despotului luminat; de romantism ţine prin pasiuni puternice, prin revolta Inorgului împotriva nedreptăţii şi prinfrumoasele imagini din natură; de realism ţine prin interesul pentru social, prin imaginea autentică a epocii.

BIBLIOGRAPHY

I. BIBLIOGRAFIA CRITICĂ SPECIALĂ:

Dimitrie Cantemir, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu". Sesiune de comunicări ştiinţifice (2011; Bucureşti), Editura Biblioteca Bucureştilor, Bucureşti, 2011

Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* Ediţie de P. P. Panaitescu şi Ion Verdeş, vol. I-II, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 314

Dimitrie Cantemir, *Opere Complete*, VIII, Ediţie critică publicată sub îngrijirea lui Virgil Cândea, Editura Academia R.S.România, Bucureşti, 1987

Lăudat, Iordan Datcu, *Dimitrie Cantemir, Viaţa şi opera,* Editura Junimea, 1973

Măciucă, Constantin, *Dimitrie Cantemir,* Editura Tineretului, 1962

Panaitescu, P. P., *Dimitrie Cantemir. Viaţa şi opera*, Bucureşti, 1958

Sesiune ştiinţifică Dimitrie Cantemir, *300 de Ani de la naşterea lui Dimitrie Cantemir,* Editura Academiei R.S.România, 1974, p. 66

Ţară Lungă, Ecaterina, *Dimitrie Cantemir, Contribuţii documentare la un portret,* Editura Minerva, Bucureşti, 1989

II. BIBLIOGRAFIE DE INTERES GENERAL

Alexandru, Tiberiu, *Folcloristică. Organologie. Muzicolgie. Studii,* II, Bucureşti, Editura Muzicală 1980

Bădărău, Dan, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir,* Bucureşti, Editura Academiei R.P.Română, 1964

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Berza, Mihai, *Pentru o istorie a vechii culturi românești,* Culegere de studii editată cu o introducere și note de Andrei Pippidi, București, Editura Eminescu, 1985

Călinescu, George, (2003), *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), București, Editura regală pentru literatură și artă

Coroban, Vasile, *Dimitrie Cantemir, scriitor umanist eseu,* Chișinău, Editura Cartea Moldovei, 2003

Crețu, Bogdan, *Inorogul la Porțile Orientului – Bestiarul lui Dimitrie Cantemir*: studiu comparativ, vol I-II, Iași, Institutul European, 2013

Curticăpeanu, Doina, *Arhipelagul baroc,* în *Orizonturile vieții în literatura veche românească (1520-1743),* București, Editura Minerva, 1975

Dinu, Tudor, *Dimitrie Cantemir și Nicolae Mavrocordat* (Rivalități politice și literare la începutul secolului XVIII), București, Editura Humanitas, 2011

Sorohan, Elvira, *Cantemir în cartea hieroglifelor,* Editura Minerva, București, 1978

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE NOVELIST OF THE 20th CENTURY HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

Teodora Amza

PhD Student, University of Pitești

Abstract: Hortensia Papadat-Bengescu is one of the most important Romanian authors of the first half of the twentieth century. She was thirty-six when her first published work appeared in the Bucharest-based French literary journal La Politique, under the pseudonym Loys. In 1913 she began to contribute poems and stories to the literary magazine Viata Românească (Romanian Life) in Iasi. In 1926 Papadat-Bengescu published her first major novel, Fecioarele despletite. In 1936 she was awarded the Grand National prize of the Society of the Romanian Writers, and in 1946 she received the national prize for prose. Her literature pretending to be ojective is a fundamentally feminine literature, lacking any interest for general ideas, for the distant universal finalities, for symbols and for the problem of cosmic death.

Keywords:prose, perception, sensation, novelist, feminine literature.

„ Nimic din ce exista nu mă interesa decât în raport cu mine, decât după ce s-a scăldat întâi în întregime în apa sufletului meu, în aceasta nu voluntar nu sistematic, ci ca o necesitate, fiindcă tot aşa cum unul e prezbit, altul miop, aşa am eu această infirmitate de a aluneca pe faţa concretă a lucrurilor, pe subiecte, pe contururi, oprindu-mă numai pe resortul lor adânc. Un ochi construit fiziologic astfel încât să nu vadă scoarţa lemnului, ci să treacă prin ea, ca printr-un geam, în miezul lui...” (Hortensia Papadat-Bengescu).

La un mare creator, de tipul Hortensiei Papadat-Bengescu, operele de început şi de cele de crepuscul, cele nefinisate sau chiar neizbutite, dau cercetătorului posibilitatea de a înţelege mai bine temperamentul şi intenţiile artistice. Sunt , prin însăşi situaţia lor, informe, cu ideile declarate şi neinvesmântate în materie. Includ un jurnal de creaţie şi îl dezvăluie pe autor. Aşa cum se spune, un romancier trebuie să ştie totul, despre lume, dar şi despre artă. A descrie, a fi liric, a contura un personaj ţin de obligaţia unui romancier.

Între creaţiile de început ale autoarei („Ape adânci”, „Sfinxul” sau „Femeia în faţa oglinzii”) şi restul operelor se poate observa un fapt aparent paradoxal: primele două volume de scrieri conţin nu numai temele care vor deveni, în registre diferite, obsesiile, motivele autoarei, dar , mai mult , ne stau înainte, exprimate, ideile care o preocupă şi, mai târziu, vor fi înveşmântate într-un personaj sau chiar într-un roman. Am scoate în evidenţă faptul că autoarea îşi dezvăuie, la începutul creaţiei, expunându-le, ideile romaneşti ulterioare. Pe de o parte: motivele, conceptele şi ideile. Pe de altă parte, viziunea asupra vieţii, atitudinea faţă de ea si principiile care îi domină existenţa artistică. Trăirea exprimată în primele scrieri nu va mai apărea în romane. Doar contrariul ei va fi disecat şi scormonit. Cauza o găsim în creaţia lirică şi confesivă de la începuturi, egală cu exprimarea unui crez uman prin personaje.

Lumea scrierilor de început ale Hortensiei Papadat- Bengescu e a unei singure fiinţe în spatele căreia putem vedea şi chipul autoarei. Ea scrie la acea dată „din plăcere”, mărturisind

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

indirect un „deficit de existenţă ”. E aplecată asupra ei însăşi, în contemplarea vieţii interioare. Fiinţele sunt parcă inerte , trăind o stare sufletească fără de început şi fără de sfârşit. Viaţa însăşi nu e o curgere de la debut spre final, ci o stare de imponderabilitate, în sensibil. Autoarea plasează fiecărei femei o poveste semnificativă cu rol simbolic. Povestea nu e un fapt concret, ci un suport care să îngăduie descrierea stării.

Autoarea viitoarelor romane trebuie mai întâi să se elibereze de sine în literatură, de lestul confesiei directe, pentru a dobândi uşor o alta concepţie despre rostul scrisului său.

Femeile sau mai degraba „feminităţile” autoarei nu se nasc din lipsa experienţei, din incapacitatea de a folosi un material de viaţă pe care şi-l dobândise oricum, ci izvorăsc din sine, gândindu-se la interiorul ei, deşteptarea va veni odată cu echilibrarea tumultului fiinţei ei prin trecerea lui în scris.

Ape adânci (1919), *Sfinxul* (1920), *Femeia în fața oglinzii* (1921) sunt volume de proză scurtă ce impun o autoare ce excelează în sfera analizei psihologice și aduce în proza românească un lirism frenetic, apropiindu-se de direcția prozei lirice cultivate de reprezentanții simbolismului. Este vorba de o serie de narațiuni ce introduc un accent nou în literatura vremii prin investigarea universului citadin, refuzul epicului în favoarea realizării unor documente sufletești și disoluția unui personaj care renunță la săvârșirea gestului în favoarea reveriilor bovarice. Autoarea își începe cariera literară în sfera poeziei și acest lucru îşi va pune amprenta și asupra creațiilor de mai târziu, suprema preocupare rămânând surprinderea ,,poeziei” sufletului omencsc.

Hortensia Papadat-Bengescu propune o nouă viziune despre literatură, un alt mod de a vedea lumea și de a o scrie. „Foamea de real” se manifestă încă din primii ani de viață, copilul refuzând basmul în favoarea evenimentelor petrecute aievea. El intuiește faptul că mitologia existenței provinciale, situarea în spațiu și în timp a unui destin în aparență banal poate fi la fel de fabuloasă ca și existența unui personaj de basm. Apetența pentru real se traduce în dezideratul manifestat față de guvernantă de a povesti lucruri reale: ,,*O sileam să-mi repete vreun episod mic din trecutul ei, acolo, la Tecuci, undeva în timp și spațiu și întâmplările mărunte ale unei vieți banale îmi apăreau fabuloase ca un basm*”[1]. Relevarea unor trăsături precum „*exaltarea instinctului*”, „*a dorințelor nelămurite*” sau „*evocarea unui univers sufletesc nebulos*” îl determină pe criticul Mircea Zaciu să o plaseze pe Hortensia Papadat-Bengescu în mișcarea europeană a simbolismului poetic. Pe de altă parte, dezvăluind maniera îndrăzneață în care prozatoarea sfărâmă canoanele unei estetici tradiționale, criticul se întreabă dacă narațiuni precum *Romanță provincială, Sărbătorile în familie, Film în tramvai, Domnul Kilian, Cucoana Ileana, Fetița, Sângele, Cameră de închiriat* mai pot fi considerate nuvele. Răspunsul este acela că asemenea texte aparțin categoriei nuvelei doar într-un înțeles nou, prozatoarea fiind socotită, în ciuda absenței unei conștiințe estetice clare, o veritabilă precursoare a prozei moderne.

Mai târziu, în etapa romanelor cu o structură deosebită de a notaţiilor iniţiale, scriitoarea nu va mai asocia scrisul cu nevoia de muzicalitate. Nu se va interesa de sonorităţile cuvintelor, ci de organizarea lor în simfonii sau concerte. Deocamdată, confesia cere lirism, aceasta fiind muzicalitatea frazei, care ia forma simţirii mărturisite.

[1]Mircea Zaciu. Hortensia Papadat-Bengescu, în Clasici și contemporani, Editura Didactică și Pedagogică, București 1994 colecția „Akademos”, p. 169.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Hortensia Papadat-Bengescu nu ve deveni niciodată comentatoare teoretică a operei sale, dar va declara acum franc: „Nu pot sa sufăr definiţiile: Da! Nu! Bine! Rău! Cald! Rece! Da....conţine pe nu în sâmbure..... şi nu pe da în perspectivă. Cald arată răcirea posibilă, şi rece e mai frumos, dă posibilitatea de a se încălzi". Astfel, orice privire subiectivă ii se pare mai autentică decât o afirmaţie fermă. Autoarea poartă încă alături de sine, în literatură, povara propriei sensibilităţi. Până la a-şi termina scopul scrisului mai urmează o perioadă incertă, dar odată ce se eliberează de sine însăşi, va găsi o noua plăcere, raţională, cu acelaşi sens curativ, dar mai eficient: construcţia romanescă.

Fenomenul se explică prin faptul că prozatoarea mută centrul interesului din exterior înspre interior, adică nu o interesează atât fabulaţia epică cât investigaţia psihologică, ecoul psihologic al evenimentelor. Consecinţa este eclectismul unei structuri narative ce se îndepărtează de rigoarea arhitectonică balzaciană. O altă diferenţă esenţială constă în faptul că autoarea prezintă o altă etapă din existenţa burgheziei, clasă ce nu mai este surprinsă în perioada ei de acumulare, ci în faza ei descendentă, fenomen ce facilitează inimfuziunea unor ecouri naturaliste. Ideea ciclului epic se conturează pe parcurs. Drept urmare, *Fecioarele despletite* (1926), *Concert din muzică de Bach* (1927), *Drumul ascuns* (1932), *Rădăcini* (1938) şi proiectatul roman Străina fac parte dintr-o scrie a cărei unitate este asigurată de liberă circulaţie a personajelor, care pot fi regăsite în mai multe volume ale ciclului. Cum munca la o carte de proporţii presupune o scrioasă documentare, scriitoarea constată faptul că „în Fecioarele despletite, de exemplu, au rămas unele situaţii neclarificate, au rămas, unele personaje nu îndeajuns de conturute, au rămas multe lucrări în suspensie, şi atunci, obsedată de ele, a trebuit să le reiau şi să le duc până la capăt. Aşa s-a născut *Concert din muzică de Bach* şi tot aşa şi *Drumul ascuns*."[2]

O inteligenţă sclipitoare, la nivelul sensibilităţii, i-a deschis perspective către mediile umane ce conveneau temperamentului ei întrebător. O reală capacitate analitică, bazată pe intuiţie fină, a îndrumat-o către literatura de probleme şi cazuri complicate. Piesele sunt demontate în fragmente şi particule pentru o examinare meticuloasă.

În romanul „ Romanţă provincială" autoarea noastră face încercări de tehnici ale portretului, descrieri. Aici, face analiză critică a personajului ei Cucoana Ileana, procedând în maniera unui bun cronicar literar: „Întâmplător, modelul pal, şters, cu toate aspectele interioare diminuate printr-o surdină interesantă a naturii, cu toate culorile învăluite într-o ceaţă subţire, care acoperă şi cele mai violente obicinuit evenimente- iubire, trădare, gelozie, moarte- în jurul ei, mi-a cerut o operaţie artistică, pentru mine savuroasă prin însuşi felul ei." Apare astfel intenţionalitatea, Hortensia fiind preocupată de problema intrumentelor artistice şi are ideea clară de a face un anumit lucru sub aspectul tehnicii artistice. Această operă are un fir epic mic. Doamna Vranghele, bătrână şi dezgheţată sub aspect fizic, a convieţuit cu un tânăr judecător, chiriaş al ei. Femeia într-o stare de decrepitudine şi tânărul ciudat şi tuberculos, sunt uniti în această legătură de sentimentul iminenţei morţii. Cuplul are o tentă de umanitate bolnavă. Nuvela nu are nevoie de niciun final. Moartea este instalată în trupurile celor doi şi mimează fără să dea brutal lovitura de graţie sub semnul căreia s-au unit. Doua lucruri sunt surprinzătoare şi noi în acest volum: portretul- în tuşe expresioniste , groase al Domnei Vanghelie şi „cu surdină", delicat, din tonuri calde, al Cucoanei Ileana. In al doilea rand, o nouă idee literară, cea a deducţiei destinului prin intermediul desenului fiinţei. Într-un fel mai apropiat de epică.

[2] Hortensia Papadat-Bengescu., în „Adevărul", anul XLIX. nr. 15742, 12 mai 1935, p.5.A se vedea şi Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică. vol. II (G-P), partea a II-a, ed. cit. p. 628.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Demersul bengescian vizează un drum invers decât în „Ape adânci". Cunoaşte tot despre femeile al căror portret îl construieşte, cunoaşte până şi cele mai subtile zvâcniri ale „corpului spiritual", în schimb pe Doamna Vranghelie şi Cucoana Ileana nu le cunoaşte decât imaginea fizică. Curiozitatea privitoarei se foloseşte de resursele deducţiei pentru a le descoperi sufletul comun şi şters. Doar creaţia le pune în evidenţă conturul subţire al sufletului discret , milos, cumsecade, în deyacord cu hidoşenia trupului (Doamna Vraghelie) sau tot atât de şters ca şi blânda paloare a chipului (Cucoana Ileana). Ea este aceea care le priveşte, le face portretul şi le compune o posibilă biografie, ea le explică. Dispare „lirismul pur" despre care am vorbit, apare distanţarea faţă de „trupul sufletesc", portretizarea fiind făcută din aparenţele lor: bătrâna obeză şi partenerul ei tânăr, dar chinuit de boală nu au acces real la lumea sentimentelor făcută pentru cei intregi şi frumoşi. De aici şi ideea bolii, boala ca ispăşire a urâtului, a amestecului teritoriilor ce nu sunt compatibile.

A doua etapă a creației Hortensiei este constituită de romanul *Balaurul*, acesta făcând trecerea către o literatură obiectivă. Substanța cărții o formează experiența războiului care presupune familiarizarea cu moartea, cu oroarea, cu dezastrele cărnii omenești. Dincolo de această imagine amplă a romanului, apare și realitatea sinistră, a măcelului universal, precum și diverse ființe omenești cu o existență autonomă. Sunt observate caracterele și mecanica lor, chiar sub privirea austeră a morții.

Balaurul împinge spre obiectivizare proza Hortensiei, în sensul că realitatatea socială cu dramele ei irupe în paginile scriitoarei. Romanul este un jurnal intim al mărturisirii gândurilor cele mai secrete ale personajului- narator, Laura, o femeie, care e de profesie soră de caritate voluntară în timpul războiului. Dar nici aici nu dispare câmpul de preocupări proprii eroinelor scriitoarei. Laura traversează o dramă sentimentală și astfel îngrijind răniții, ea încearcă să uite, în fața chinurilor omenești, o deziluzie amoroasă. Se face intrarea eroinei dintr-un univers închis, izolat de marile convulsii sociale, ușuratic și snob într-un univers crâncen al războiului. Războiul, văzut ca un balaur imens, îl personifică trenul răniților, monstrul care intră în gară pufăind pe nări și unduindu-și un trup terifiant de reptilă neagră: „Bestie ! Bestie hâdă! Cine va reteya vreodată din rădăcimi capetele lui monstruoase, care cresc mereu tocmai de acolo de unde sunt tăiate?"[3] Glasul naratoarei, conştiinţă rănită, se aude ca un ecou stins: „Eu trec prin zile pustii, ele trec prin mine. Nu trăiesc pentru nimeni şi nimic şi totuşi se cheamă că trăiesc", „puţin timp am trăit pentru ceva sau cineva, dar niciodată aşa zile pustii."[4]

Pulsul vieţii reale imprimă cărţii un alt ton, o altă muzicalitate decât în volumele anterioare, observaţia fină se face asupra notaţiilor realiste, lasând limbajul metaforic şi liric în umbră. Aici, putem observa întregul material obiectiv al Hortensiei, care este trecut prin „cuptoarele emoţiei", cum ne aminteşte şi criticul Eugen Loinescu, strânsa legătură între materialul obiectiv şi personalitatea sciitoarei,ce-i conferă un „ton patetic şi febril".[5] Astfel „ Balaurul" este un amplu jurnal ce ne prezintă spovedania unei cunoştiinţe, şi poate prima operă, pe plan european, care reflectă drama războiului prin intermediul unei viziuni feminine.

Ultima etapă a creației conține ciclul Hallipa, cum le-am amintit deja. Aici, Hortensia Papadat-Bengescu construiește un ciclu romanesc extrem de bine sudat astfel încât înțelegerea corectă a ciclului implică citirea tuturor romanelor.

E firesc ca, în contextul unei epoci dominate de o literatură de inspirație rurală, o asemenea crearție să șocheze și să pară mult mai modernă decât ne apare ea în ziua de azi.

[3] Constantin Ciopraga, „ Hortensia Papadat- Bengescu", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1973, p. 105.
[4]Ibidem 6, p. 109.
[5]Istoria literaturii române contemporane, IV, 1928, p. 335.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Elementele de noutate pot fi sesizate deja în maniera de abordare a „adevărului". Astfel, autoarea preferă o accentuată disoluție a epicului pentru ca investigația să se facă în profunzime. Examinând un obiect la lupă sau la microscop, investigația are toate șansele să îi dezvăluie toți porii. Severitatea (obiectivitatea) proverbială a prozatoarei nu este altceva decât lupa de care ea se servește în zugrăvirea și perceperea realității. Lumea evocată nu este alcătuită nici ea din „specimene excepționale", ci se caută ceea ce este tipic pentru universul investigat. Ca urmare, universul romanelor Horterisiei Papadat-Bengescu este populat de „oameni curenți" și „fapte uzuale". Nu personajele sunt cele care se abat de la modelele furnizate de societatea timpului, ci perspectiva prozatoarei le prezintă într-o lumină deosebită prin privirea lor de foarte aproape și cu mare interes. În ceea ce privește condiția personajelor, prozatoarea constată că, la o cercetare atentă, efectuată cu asemenea mijloace, până și oamenii banali ajung să pară complicați. Din această perspectivă, „abaterile amoroase" ale doctorului Rim, „tribulațiile domestice" ale bunei Lina, „calvarul" Siei, „suferințele" prințului Maxențiu, „cariera" lui Lică Trubadurul nu conțin nimic senzațional și nu ies din ceea ce prozatoarea înțelege prin „normele curente". Pretinsa obiectivitate reclamă subiecte grave, în care comicul sau derizoriul nu au ce căuta. De aici și afirmația: „Condeiul în mâna mea e ca o sabie care cere numai luptă serioasă"[6].

A devenit un adevărat truism afirmația că, alături de Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu se numără printre creatorii romanului românesc modem. Spre deosebire însă de autorul Răscoalei care excelează în sfera romanului social și obiectiv, autoarea „ciclului Hallipa" joacă un rol deosebit în impunerea romanului de analiză psihologică. O altă diferență esențială întâlnim la nivelul personajelor. Spre deosebire de eroii lui Liviu Rebreanu care sunt tipici pentru lumea evocată, Hortensia Papadat-Bengescu investighează un alt mediu social și se oprește mai ales la cazurile particulare, situate la limita normalității. Aceasta în ciuda asigurărilor prozatoarei că ne prezintă „oameni curenți" și „fapte uzuale". Autoarea Hallipilor are meritul de a ne introduce în înalta socieiate, sferă în care ceilalți scriilori ai timpului nu au avut acces. În ciuda structurii aleatorii a romanelor și a relativei independențe a părților, există o certă continuitate în reconstituirea destinului personajelor, chiar dacă unele din acestea sunt abandonate pe parcurs. „Eroii" Hortensiei Papadat-Bengescu nu sunt niște individualități puternice, dominate de o singură trăsătură de caracter. Fauna este extrem de diversă și de pitorească, specifică lumii evocate, iar personajele sunt privite în metamorfozele lor succesive. Pe de altă parte, prozatoarea face din boală o temă frecventă a literaturii, cărțile sale dobândind putemice accente naturaliste. Înainte de toate, surprinde maniera în care Hortensia Papadat-Bengescu abordează boala, considerând-o un dar firesc, inalienabil al vieții, ca un atribut natural al condiției umane: „Cred că în scrisul meu boala apare ca și în viață, prin drepturi egale deși nedorite. E rar lucru să privești de-aproape traiul oamenilor fără a întâlni boala, fie ca un accident, fie ca o predispoziție, fie ca o tară.

Boala e compromisul firesc dintre viață și moarte, lupta, cu peripeții diverse, între cele două puteri egale, semnalizarea caducității. Mi-a venit sub condei nepremeditat, inerent și, dacă așa cum just observați, se întâlnește mai des ca sub condeiul altor scriitori, mă întreb cum oare ceilalți n-o întâlnesc tot așa de des, sau dacă nu cumva ei o ocolesc în mod voit"[7]. Prin urmare, zugrăvirea unor cazuri patologice, urmărirea în spirit zolist a degradării unor familii nu înseamnă căutarea voită a elementelor de senzație, ci o menținere în limitele firescului, ale cotidianului. Este vorba, evident, de „firescul" unei lumi aflate în descompunere. Prozatoarea nu citește tratate

[6] Hortensia Papadat-Bengescu., în „Adevărul", anul XLIX. nr. 15742, 12 mai 1935, p.5.A se vedea și Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică. vol. II (G-P), partea a II-a, ed. cit. p. 146.

[7]Idem, în „Vremea".anul VIII. nr. 389, 26 mai 1935, p. 9. A se consulta și Romanul românesc în interviuri, vol. II, partea a II-a, ed. cit., p. 639.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

de medicină sau de psihologie (asemenea lui Zola, deci nici nu are pretenţia că realizează un experiment ştiinţific). ci întreprinde o investigaţie personală, fiind atrasă de resorturile fizice şi psihice ale personajelor sale. Boala şi bolnavul nu constituie însă niciodată subiectul însuşii al romanelor, ci numai incidente ce ţin, în mod firesc, de vulnerabilitatea condiţiei umane. Ele pot să apară obsedante datorită faptului că sunt cercetate „la lupă şi la microscop". Asistăm aici la o îndepărtare semnificativă de marile mituri ale romanului balzacian, de temele predilecte ale acestuia, inventariate la noi de G. Călinescu în eseurile sale consacrate genului. Prozatoarea intuieşte – ceea ce şi Mircea Eliade va teoretiza în prefaţa volumului Şantier – că orice se întâmplă în viaţă se poate transforma în epic, poate deveni subiect de roman. Pornind dintr-o altă perspectivă decât autorul *Întoarcerii din rai*, Hortensia Papadat-Bengescu ajunge la rezultale similare, extinzând aria de investigaţie a romanului românesc interbelic.

Scriitoarea mărturiseşte că nu poate scrie nimic, nici în roman şi nici în teatru, dacă nu este totul schiţat în prealabil după un plan riguros. Opera de artă este rodul ficţiunii, dar mecanismul creaţiei nu poate demara până când autoarea nu are impresia desăvârşită că este vorba de fapte sau de fiinţe reale. Este refuzată literatura bazată pe modele şi adesea nici anecdota nu este cunoscută. Trebuie păstrată însă întotdeauna iluzia realităţii, adică veridicitatea faptelor prezentate trebuie să fie deplină. Privită cu reală curiozitate oriunde şi oricând, viaţa rămâne mo¬delul suprem al artei. Formula obiectivismului absolut este încercată în Concert din muzică de Bach, roman în care personajele sunt lăsate să îşi facă singure jocul, adică dobândesc o autonomie deplină. Prozatoarea nu îşi face proiecte prea amănunţite, ci se lasă în voia propriei sale intuiţii, ascultând de sugestiile gândului.

Compromisul dintre experienţe nu este acceptat: prozatoarea ori transcrie ceea ce i s-a întâmplal şi a văzut, ori totul ţine de sfera imaginarului. Din adoptarea primei metode s-au născut prozele scurte cu o puternică notă memorialistică, în timp ce metoda a doua stă la baza romanelor ce alcătuiesc „ciclul Hallipa". Titlurile cărţilor sunt alese în maniera balzaciană, în sensul că ele rezumă într-o formulă sintetică esenţa lucrării. Acest lucru explică de ce titlul potrivit este ales, de regulă, după ce lucrarea este terminată. Evident, se caută denumirea cea mai conformă cu spiritul textului, varianta definitivă fiind rodul unei selecţii destul de riguroase.Astfel, denumiri precum *Ape adânci* sau *Drumul ascuns* sugerează propensiunea scriitoarei pentru analiza psihologică, pentru „catacorabe" şi „dealuri sufleteşti".

Cronica de familie întreprinsă de Hortensia Papadat-Bengescu trăieşte sub regimul măştii. Este vorba de faplul că prozatoarea zugrăveşte o clasă socială suspusă, ce nu mai este – aşa cum a relevat G. Călinescu – preocupată de grijile materiale. Acest lucru face să fie eludate şi principalele teme ale romanului balzacian, deşi prozatoarea nu uită să precizeze că pentru ea romanul înseamnă o oglindă a vieţii. Locul faunei tradiţionale (avarul, arivistul etc.) este preluat de nişte parveniţi ce depun eforturi serioase pentru a trăi în mod distins. Coordonatele exterioare ale acestui mod de viaţă au fost însuşiite dar, în intimitate, se trezesc instinctele pasionale. Drept urmare, distincţia nu reprezintă decât o mască sub care se ascund adevăratele impulsuri murdare. În maniera naturalistă, acestea se transmit de la părinţi la copii, ca urmare, investigarea lor trece de la un roman la celălalt. Intriga este sacrificată de dragul analizei, destinul familiei fiind privit în efortul depus pentru salvarea convenţiilor sociale. ,,Lumea bună" zugrăvita de Hortensia Papadat-Bengescu este formată din parveniţi la care se manitestă o discrepanţă vădită între pretenţiile aristocratice ale blazonului şi originea socială îndoielnică. Asemenea lui Marcel Proust, prozatoarea realizează o picitură a nobilimii degradate, adică se mulţumeşte cu imaginea caricaturală a unui model aristocratic major. Este vorba de o lume de snobi care se complace în activităţi mondene şi pe care romanciera a cunoscut-o din interior.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Literatura de tranziție prin excelență, creația Hortensiei Papadat-Bengescu se găsește la interferența a două poetici, la linia de demarcație dintre două vârste ale romanului. Autoarea pornește de la coordonatele omniscienței de tip balzacian, dar descoperă voluptatea investigației psihologice, ceea ce o determină să nu se oprească aici. După cum mărturisește prozatoarea însăși, opera autorului În căutarea timpului pierdut este descoperită întâmplător și nici nu o atrage în mod deosebit. Ca urmare, „proustianismul" Hortensiei Papadat-Bengescu se dovedește mai mult intuitiv, bazat pe voluptatea analizei psihologice, dar fără metodele de investigație caracteristice ale maestrului, adică un proustianism fără Proust. Romanele „ciclului Hallipa" păstrează numeroase coordonate ale romanului tradițional, dar înseamnă și o depășire a acestuia, anunțând experiența mai radicală a literaturii de factură autenticistă.

BIBLIOGRAPHY

1. Ciobanu, Valeriu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965.
2. Ciopraga, Constantin, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti 1973.
3. Cristescu, Maria- Luiza, *Hortensia Papadat-Bengescu- portret de romancier*, colecţia Contemporanul nostru, Editura Albatros, Bucureşti, 1976.
4. Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, , Editura Albatros, Bucureşti, 1985.
5. Lovinescu, Eugen, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în „Critice", vol. VII, Editura Ancora, Bucureşti, 1929.
6. Lovinescu, Eugen, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în „Istoria literaturii române contemporane", vol. IV, Editura Ancora, Bucureşti, 1927.
7. Mincu, Marin, *Romanul Hortensiei Papadat-Bengescu*, în vol. Critice II, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1971.
8. Muşina, Tania, *Ipostaze ale feminităţii în romanele Virginiei Woolf şi ale Hortensiei Papadat-Bengescu*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2013.
9. Papadat- Bengescu, Hortensia, *Concert din muzică de Bach*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
10. Petrescu, Camil, *Mărturii pentru marea europeană*, în „Tiparniţa literară", II, 1930, nr. 2-3.
11. Protopopescu, Alexandru, *Hortensia Papadat-Bengescu - Înjosirea romanului*, în vol. „Romanul mitologic românesc", Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.
12. Vianu, Tudor, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în vol. „Arta prozatorilor români", II, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.
13. Zaciu, Mircea, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în vol. Masca geniului, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE IMAGE OF CHRIST IN LITERATURE: CHRIST RECRUCIFIED BY NIKOS KAZANTZAKIS

Violeta Marinescu

PhD Student, Romanian Academy

Abstract: In this paper, I will discuss about the image of Christ in literature, especially about the importance and its frequency in the novel Christ Recrucified by Nikos Kazantzakis. The understanding of the image, in general, as mimesis, or as a passive copy of the model being, it means, in the literary work, a major source of expressiveness. Belonging to the secular sphere, the created image is characterized by its ability of suggesting the symbol of Christianity. The character`s recourse at the symbolic thinking causes the exploring of a sacral sensitivity, of a mental provision, whose role is to lead the individual into an imaginary world, changing the normal perception of reality. The image of Jesus Christ is the essence of which the entire text is built. I will focus therefore not only at the image itself, but at its role in building this novel.

Keywords: Symbol, image, Christianity, Nikos Kazantzakis, imagination vs. reality

Înainte de epoca lui Iisus, importanța individului, caracterul sfânt al vieții individuale și puterea transcendentă a iubirii liber consimțite pentru o altă ființă umană erau foarte slab reprezentate. Desigur, unele dintre aceste idei au fost anticipate de Krishna, Isaia, Buddha, Pitagora sau Lao-Tzu, dar caracterul unic al creștinismului – „sămânța de muștar" plantată de Iisus Hristos – a constat în ideea unei vieți interioare. Odată cu Iisus, ființa umană a început să conștientizeze faptul, comun tuturor azi, că pe lângă universul exterior, infinit de variat și nelimitat, fiecare dintre noi are înăuntrul său un alt univers, deopotrivă infinit și variat; dar Iisus a introdus totodată sentimentul că fiecare om are un fel de istorie personală ce se împletește cu istoria generală. Fiecare dintre noi se poate prăbuși așa cum s-a prăbușit omenirea în ansamblul ei. Și fiecare dintre noi este frământat de îndoială și își găsește mântuirea personală, individuală, ceva cu totul diferit de conștiința tribală a generațiilor anterioare ale iudeilor sau de cea a orașelor-stat grecești[1]

Dar Iisus constituia o amenințare la adresa elitei romane, la adresa liniștei mai marilor conducători, preoți și farisei, așa cum tânărul Manolios, protagonistul romanului lui Kazantzakis, *Hristos răstignit din nou*, despre care urmează să discutăm, constituia pentru fruntașii satului în care trăia. Imaginea christică este foarte evidentă în acest roman: Locuitorii unui sat grecesc, Lycovrysi, la sugestia preotului Grigoris, pregătesc pentru sărbătorile de Paști, din anul ce va urma, o reprezentare a patimilor lui Iisus. Alături de fruntașii satului, câțiva tineri urmează să

[1] Jonathan Black, *Istoria secretă a lumii*, traducere de Adriana Bădescu, București, Editura Nemira, 2008, p.208;

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

redea istorisirea momentului prezentat în Noul Testament. Personajele participante se pregătesc pentru „piesa de teatru", devenind, nu mai bune, ba din contră, ajung să se poarte și să treacă exact prin ce a trecut Christos cu puțin timp înainte să fie răstignit. În rolul lui Iisus este Manolios, Maria Magdalena va fi reprezentată de văduva Katerina, Apostolul Petru de negustorul satului, Iannakos, cârciumarul Kostandis este Iacov, fiul boierului Patriarheas, Mihelis îl va juca pe Ioan.

Cu influențe din filosofia lui Henri Bergson sau Nietzsche, toată această lume narată pare desprinsă dintr-o parabolă din *Frații Karamazov*, cu accente din mistica și fascinația pentru călătorii ale lui W. B. Yeats și reprezintă imaginea unui Hristos răstignit din nou și din nou. Orice prigonitor creștin, spune Northrop Frye, va crede că „Pilat și Caiafa au fost corecți în principiu, dar că trebuiau să-și aleagă o altă victimă. Semnificația vieții lui Iisus este adesea gândită ca o semnificație legală, constând dintr-o viață de perfectă moralitate sau de totală conformitate cu un cod al purtării drepte. Dar dacă socotim această semnificație profetică, mai degrabă decât legală, adevăratul înțeles al vieții Lui este acela de a fi fost o personalitate istorică pe care, probabil, nicio societate umană organizată n-ar fi putut-o accepta. Societatea care l-a respins reprezenta toate societățile: cei responsabili de moartea lui nu erau romanii, evreii sau oricine s-a întâmplat să fie în preajma Lui atunci, ci întreaga umanitate, până la noi înșine și, fără îndoială mult mai departe."[2]

În privința prezenței lui Iisus, ca personalitate istorică, există mai multe studii din care trebuie să amintim, măcar în treacăt: 1. Hermann Samuel Reimarus – a scris un studiu, publicat, după moartea sa, de Lessing, *Fragmente des Wolfenbüttelschen Ungenannten*. Sub influența Iluminismului, acesta era de părere că Iisus a luptat pentru libertate, și anume eliberarea Israelului de sub dominație romană; 2. David Friedrich Strauss: *Das Leben Jesu, Kristisch bearbeitet*, în traducere română *Viața lui Iisus examinată critic*, din 1835, o carte devenită foarte populară datorită autorului ei care a catalogat evenimentele din perioada lui Christos fiind mitice, provocând astfel numeroase opinii, cât mai diverse de altfel, printre criticii vremii, opinii chiar scandaloase. Inspirindu-se din filosofia lui Hegel, Strauss este de părere că evenimentele petrecute în perioada în care Iisus a trăit și la care a participat nu sunt nici reale, nici în totalitate mitice, ele transmițând doar învățături teologice; 3. Ernest Renan: *Vie de Jésus*, în traducere *Viața lui Iisus* (1863). Autorul asociază aici imaginea lui Iisus cu cea a oricărui muritor de rând, trezind astfel și el multe critici din partea creștinilor, fiind de părere că Hristos este un personaj istoric, o persoană care a trăit într-un spațiu, într-o anumită perioadă, iar faptele descrise de Biblie, precum Biblia în întregime trebuie tratată de fapt ca un document istoric; 4. Albert Schweitzer: *Istoria cercetării vieții lui Hristos*, carte în care autorul îi contrazice pe cei doi autori amintiți mai sus, Ernest Renan și David Strauss. Studiind filosofia lui Kant, urmând ideile teologiei protestante de care aparținea, Schweitzer credea enorm în „vanitatea religioasă" la care ar trebui, bineînțeles, să conducă creștinismul în adevăratul sens al cuvântului. Ca preot protestant și profesor, totodată medic și filosof, publică studiul amintit *Geshichte der Leben – Jesus – Forschung* (1909), scriind despre importanța temei „reîntoarcerii" lui Iisus și păcatul creștinilor contemporani care au uitat de existența sa, sfârșitul lumii fiind astfel aproape.[3] Albert Schweitzer merge atât de departe cu credințele sale, purtându-se aproape ca personajul lui Kazantzakis. Călătorește în Africa în misiune medicală, ca un apostol, salvând oamenii de la moartea trupească, dar mai ales de la cea sufletească.

[2] Northrop Frye, *Marele cod – Biblia și literatura*, traducere de Aurel Sasu și Ioana Stanciu, București, Editura Atlas, 1999, p. 171;

[3] Albert Schweitzer, *The Quest of the Historical Jesus*, translated by William Montgomery, London, Adam and Charles Black, 1910.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Sunt aşadar păreri împărţite şi numeroase despre existenţa lui Iisus ca om, despre importanţa şi rolul acestuia în lumea creştină, mai ales influenţele transmise creaţiilor oamenilor. Hristos este privit de-a lungul timpului ca: „profet apocaliptic", „înţelept", „fiul lui Dumnezeu", „personaj al unui mit", „revoluţionar", „profet al schimbării sociale", „mistic spiritual", „magician", „geniu", „precursor al comunismului" de Marxişti, „precursor al anarhismului total" de Tolstoi. Oamenii aveau nevoie să creadă în ceva şi au reuşit să creeze o imagine pe care s-o venereze, s-o urmeze. Mesianismul este credinţa mozaică şi creştină într-un mântuitor divin al lumii, (deşi mesianismul este şi o idee care desemnează orice doctrină sau atitudine caracterizată prin aşteptarea unui regim nou), astfel pentru budişti Mesia era Maitreya, precum încarnările lui Vişnu în hinduism. În iudaism, Mesia reprezintă viitorul împărat evreu, provenit pe linia lui David. La creştini Mesia este numit Christos (din grecescul Kristós). Creştinii cred într-adevăr în cea de-a doua venire a lui Christos pe pământ (de aici şi principala temă a romanului despre care discutăm în această lucrare, cea de-a doua venire a lui Iisus văzută prin intermediul lui Manolios, în interacţiune cu indiferenţa oamenilor, indiferent de timpul şi locul desfăşurării evenimentului grandios).

Interesantă este şi posibila abordare a cărţii privită din punctul de vedere al psihologiei personajelor, purtările acestora pot fi analizate sub ceea ce în medicină deja se vorbeşte de mult: „complex mesianic". Complexul mesianic (care se resimte în boli precum sindrom bipolar, schizofrenie sau chiar în actele de terorism), conform psihologiei analitice este des întâlnit în literatură, la fel ca în viaţa umană, la un loc cu celelalte complexe, denumite după personaje mitologice, istorice sau literare, în funcţie de trăsătura dominantă a acestora, ori a defectului definit.

Există şi o ecranizare a romanului, cu titlul *Celui qui doit mourir*, din 1957, regizată de Jules Dassin. Filmul evidenţiază mai mult latura carnală a fiinţei umane, în antiteză cu cea spirituală, observându-se de altfel puterea exercitată de turci pe pământul elen, persecuţiile şi latura sexuală ale agăi (guvernatorul otoman iubeşte băieţii de vârste fragede, ceea ce i se pare perfect normal, pentru el dragostea există spre a fi împărţită oricui, însă se amuză de acţiunile întreprinse de cetăţenii pe care îi supraveghează şi contribuie cu o deosebită satisfacţie la pedepsirea lor); legătura amoroasă dintre văduva Katerina şi Manolios; avariţia şi răutatea duse până la extrem de preotul Grigoris. Invadându-le teritoriul, oricum sărăcit deja, mulţimea nou venită reprezintă boala care nu face altceva decât să dezbine legăturile create până în acel moment între locuitorii din Lycovrysi. De asemenea, evenimentele sunt redate ca o parabolă a revoltelor populare, o frescă socială. Şi în roman, dar şi în film, sunt evidenţiate: slăbiciunea şi laşitatea oamenilor, manipulaţi de dictatori care nu riscă şi nici nu doresc să-şi piardă privilegiile, chiar dacă pentru a-şi atinge scopul îşi trădează poporul, renunţând, evident, la orice act de caritate pentru a supravieţui. Ce vrea sau, mai bine spus, ce a vrut să transmită la acea vreme, Kazantzakis, prin această operă literară, cu un vizibil efect moralizator, este faptul că oamenii, doar unindu-se, pot lupta pentru libertate. Orgoliul, zgârcenia, minciuna, avariţia, setea de putere, lipsa empatiei şi alte trăsături considerate defecte omeneşti, nu pot decât să dezbine. Privind latura religioasă, Iisus, considerat de creştini fiul lui Dumnezeu, tocmai acest lucru vrea să transmită, să-i convingă pe oameni că toţi sunt fiii Tatălui său, de aceea dragostea şi buna credinţă trebuie împărtăşite reciproc. Personajul reprezentativ al romanului *Hristos răstignit din nou*, Manolios, a încercat exact acelaşi lucru, suferind enorm în momentul în care realizează că e peste puterile lui să facă ceea ce şi Iisus şi-a propus şi nu a reuşit. Pacea dorită de Iisus, de Maolios în roman, nu este posibilă şi niciodată nu va fi, omul a ţinut şi va ţine întotdeauna la ideea de individualitate, ceea ce implică unicitate, la oricât de mica autenticitate.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Când anunță: „Eu însă vă spun vouă: Că oricine se uită la femeie, poftind-o, a și săvârșit adulter cu ea în inima lui", Iisus face o afirmație pe care nimeni n-a mai făcut-o înaintea lui, aceea că gândurile pe care le nutrim în inima noastră sunt la fel de reale ca obiectele fizice. Ceea ce gândim în sinea noastră exercită un efect direct asupra istoriei cosmosului. Manolios luptă din răsputeri să-și curețe conștiința, să-și îndepărteze dorința de a o avea pe văduva Katarina. Nu este nou la Kazantzakis faptul că el ar fi crezut într-o posibilă relație dintre Iisus și Maria Magdalena, fapt evident chiar din cel mai cunoscut roman al său: *Ultima ispită a lui Hristos*. Cu toate acestea, Evangheliile nu lasă loc niciunei bănuieli în acest sens, ba mai mult, acest lucru nu ar fi ajutat deloc la îndeplinirea misiunii Fiului Omului.

Dragostea acționează asupra voinței, dar și asupra puterilor de percepție. Iubirea lui Hristos îl ajută pe protagonist să se elibereze de dorințele lumești, spre a îndeplini continua misiune a lui Dumnezeu. Mireasa lui Hristos este simbolic biserica, mulțimea, împărăția sa. Manolios renunță la gândul căsătoriei, nu pentru că este ispitit de văduvă, ori pentru că nu nutrește sentimente pentru logodnica sa, ci pentru că el ia în serios rolul distribuit de către biserică, de a fi Hristos cel răstignit, la sărbătoarea Paștelui din anul ce va urma. El știe că oamenii au nevoie de el și simte harul divin pe care îl poartă și care îl ghidează. O luptă grea este lupta dintre trup și suflet, dar momentul în care eroul renunță la tot ce e lumesc pentru a se sacrifica spre salvarea semenilor săi, atunci când toți sunt amenințați cu spânzurătoarea după uciderea micului turc, Iusufaki, feblețea agăi, este reprezentativ în victoria sa contra măștii diavolești, o mască „de carne, neomenească, grețoasă" ce-l stăpânește și-l chinuie. Manolios se simte eliberat de demonul care fierbea în el. Imaginea demonului apare foarte des în acest text, în principiu prin ceea ce e urât și aduce neliniște. Mulțimea înfometată și izgonită este adusă de cel rău peste satul Lykovrysi, iar oamenii sunt acuzați că aduc holera, o boală ce vine de la diavol. Lepra de care suferă protagonistul este boala sufletului său, păcatele sale sunt răni supurând: „Când era la mănăstire, preotul său, părintele Manasis, i-a vorbit într-o zi despre un ascet căruia i se deschisese pielea și ieșeau dinăuntru viermi. Și când un vierme cădea pe pământ, se apleca, îl lua cu grijă și îl punea iarăși în rana lui: Mănâncă, îi zicea, mănâncă, fratele meu, carnea, să se vadă sufletul meu…" (Manolios, p.124).

Există două tipuri de imagine demonică apocaliptică în concepția lui Frye, și anume: demonicul parodic, asociat cu prosperitatea temporară a împărăților păgâne, și demonicul manifest, pământul pustiit. Noii veniți au fost izgoniți din satul lor de către păgânii turci, iar venind și cerșind mila sătenilor, sunt automat considerați și ei niște distrugători de liniște, o boală ce cade peste prosperitatea și liniștea celorlalți precum o boală letală.

„Pentru a putea trăi direct imaginile, trebuie ca și imaginația să fie îndeajuns de smerită spre a binevoi să-și facă plinul de imagini. Căci dacă nu consimțim la această smerenie primordială, la această inițială acceptare a fenomenului imaginii, nu vom putea niciodată realiza — din lipsa elementului inductor — acel „răsunet" care constituie amorsarea însăși a oricărui demers fenomenologic"[4] Cartea lui Kazantzakis este o mare imagine, este imaginea lumii, imaginea binelui și a răului, imaginea lui Hristos cel mereu răstignit, iar cititorul vede în romanul său exact ceea ce a vrut însuși autorul să arate. Kazantzakis a avut prilejul să-și petreacă o parte din viață în mănăstire, pe muntele Athos, și chiar dacă era evidentă înclinația sa spre politica de stânga, autorul *Ultimei ispite a lui Hristos*, nu de puține ori acuzat de blasfemie, a demonstrat că indiferent de cum este percepută, imaginea lui Iisus se regăsește mereu printre oameni și în oameni, iar cu toate că îi cunoaștem povestea, ea mereu va fi la fel, oamenii vor fi la fel.

[4] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1977, p.4;

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Ideea acesta de *Hristos răstignit din nou*, și din nou, indiferent de timp și de loc, ar veni, după cum cred și alții, de la parabola din romanul *Frații Karamazov* al lui Dostoievski. Ivan îi spune parabola Marelui Inchizitor, fratelui său mai mic, Alioșa. Conform acesteia, Hristos a revenit pe pământ printre oameni, în Spania, în vremea prigoanei Inchiziției. Adus în fața Marelui Inchizitor, acesta îi spune să plece de aici pentru că simpla sa prezență ar duce la destabilizarea întregii ierarhii bisericești, răsturnând ordinea tuturor lucrurilor din lumea creștină.[5] De asemenea, prin fascinația sa pentru călătorii și mistica permanentei căutări pe care o împart cei doi, este considerat apropiat și de W.B. Yeats. Apoi influențele lui Nietzsche, cel care afirmase moartea lui Dumnezeu, ori Buddha – în diferite întrupări ale celor care vor să ajute lumea, însă influențele cele mai profunde par să fie din filosofia lui Henri Bergson, mai ales din teoriile cu privire la evoluția creatoare, elanul vital, atingerea nivelului superior de autodeterminare și conștiință. Cu toate acestea, legătura pe care autorul a avut-o mereu cu lumea creștină are cel mai mare impact în opera sa. Prin aducerea lui Hristos pe pământ, prin intermediul unei comunități apropiate de timpurile noastre, apoi *răstignirea* acestuia, nu poate să ne transmită decât convingerea delicată a faptului că mereu va exista această problemă a relației dintre credința creștină și acțiunea umană propriu-zisă.

Hristos răstignit a doua oară nu este o biografie ficțională a lui Iisus, cum este *Ultima ispită a lui Hristos*. Aici Iisus apare transfigurat, alături de alte personaje din viața lui: Petru, Iacov, Ioan, Iuda, Maria Magdalena, Pilat și Caiafa, fiind redate parcă aceleași întâmplări readuse la timpurile noastre. Ideea centrală a narațiunii este aceea că ori de câte ori Iisus s-ar renaște și ar apărea pe pământ, el ar fi primit și tratat la fel, murind pentru binele poporului, omorât de cei din popor. Așadar Manolios îl reprezintă pe Hristos, preotul Gregoris și creștinii satului pe iudei. Romanii și Pilat sunt reprezentați de către turci și Aga. Un al treilea popor este adus în discuție în roman, acesta reprezentând o latură politică a sa, și anume bolșevicii ruși, respectiv comuniștii. Sătenii de pe Sarakina sunt acuzați de bolșevism, aducători de revoltă și neliniște, precum odinioară zeloții, de către preotul Gregoris, tocmai pentru a fi alungați de către dușmanul turc, Aga. Nivel religios, politic și ideologic sunt cele trei puncte din care poate fi privit textul lui Kazantzakis, însă vom rămâne la latura sa religioasă, încercând totodată să ne axăm pe imaginea christică, de la care nu ne vom abate, cu toate că ar fi foarte mult de discutat și despre alte imagini prezente aici. (Imaginea străinului –turcul, mulțimea sărmană; imaginea evreului – iubita preotului Fotis; imaginea bolii – holera, lepra, oftica; imaginea femeii, imaginea sexualității – văduva, Iusufaki, Braimaki; imaginea politicului; imaginea parentală a puterii etc.)

Imaginea christică este redată și prin icoană în acest roman. Manolios, în suferința sa primește har divin și cioplește o icoană, o mască înfățișându-l pe Hristos, care să-i acopere chipul plin de păcatele lumești și să-i curețe sufletul. De asemenea, atunci când pleacă împreună cu mulțimea săracă să recupereze moștenirea donată de Mihelis și reținută de locuitorii din Lykovrysi, sculptează chipul lui Hristos: „ Manolios, aplecat de dimineață asupra lemnului, își adunase toată puterea peste butuc de stejar, sufletul său se făcuse o daltă de oțel și tăia, cioplea, scobea lemnul, se căznea să slobozească chipul lui Hristos ascuns în el. Fața dumnezeiască stătea nemișcată în el, așa cum o zărise alaltăieri în somn, aspră, îndurerată, furioasă; o cicatrice adâncă o cresta de la tâmpla dreaptă până la bărbie, mustățile îi atârnau în jos și sprâncenele Lui erau încurcate, pline de supărare și durere. (…) se înălță din stejar, dispăru din mintea lui Manolios, ai fi crezut că a coborât întreagă din vis și s-a statornicit în lemn.”[6]

[5] Rodica Grigore, *Măști, caligrafe. Literatură*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2011, p. 251;
[6] Nikos Kazantzakis, *Hristos răstignit din nou*, București, Editura Humanitas Fiction, 2008, pp.437-438;

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În *Filozofia imaginilor*, Jean – Jacques Wunenburger, în capitolul intitulat: *Problema mimesis-ului: „A fi imaginea a ceva”*, vorbește despre icoană ca fiind imaginea redusă a celui reprezentat. Dumnezeu se poate face prezent luând figură umană, ori prin intermediul feței pictate, prin icoană, construcția unui chip invizibil al lui Dumnezeu infinit spre care ne putem îndrepta privirea spirituală. Reprezentări, fețe ale lui Dumnezeu suntem noi, oamenii, spune autorul.[7] În același timp imaginea nu trebuie înțeleasă fiind reproducerea totală, chiar dacă procesul prin care este creată este cel al mimesis-ului, „nu trebuie înțeleasă ca o repetiție izomorfă, ca o reproducere pasivă a ființei-model”, expresivitatea și aparența ei constituie esența operei. „Atribuirea unui caracter sacru obiectelor și persoanelor este condiția și mijlocul pentru a da corp religiosului. Din punctul de vedere al conștiinței obișnuite, lumea vizibilă se limitează la proprietățile pragmatice, sensibile, care sunt revelate prin percepție sau prin acțiune tehnică. Ele aparțin așadar sferei profanului, caracterizată de acțiunile utile, funcționale ale vieții cotidiene. Recurgerea la gândirea simbolică în majoritatea tradițiilor culturale se grefează pe exploatarea unei sensibilități sacrale, a unei dispoziții psihice care conduce la dublarea lumii vizibile cu o alta invizibilă ce o mărginește.”[8]

Dacă pentru turcii din Lykovrysi „*Lumea-i un vis. Aman, aman.”,* pentru creștinii din același sat este un teatru. Nu de aceea lumea acestui roman de foarte multe ori s-a considerat o lume carnavalescă, o comedie tragică. Este foarte ușor să ne închipuim deznodământul romanului încă de la primele pagini. Chiar dacă situațiile la care participă personajele, dialogul acestora și gândurile lor par dezlipite dintr-o comedie, Kazantzakis i-a cât se poate de în serios esența creației sale, iar aceasta este însăși reprezentarea christică. Narațiunea este întesată cu scene dramatice, însă totodată pline de ironie și umor. De mare importanță sunt câteva replici din acest text, din care se înțelege foarte bine imaginea prezentată, cuvintele părintelui Fotis, atunci când îl găsește pe Manolios omorât în biserica din Lykovrysi, de către Iuda – Panaiotaros cel binecuvântat de *popa* Grigoris. Acesta privește trupul neînsuflețit al tânărului, întins „ca un răstignit”: „ – În zadar, în zadar ți-ai dat viața, Manolios, murmură el. Ai fost omorât, ai luat asupra ta toate păcatele noastre, strigai: *Eu am furat, eu am dat foc, eu am omorât!* Ca să ne lase pe noi liniștiți și să ne înrădăcinăm în pământurile acestea. În zadar… În zadar!” (p.477), apoi i se adresează lui Hristos cu aceleași cuvinte: „ – În zadar, în zadar, Hristoase, murmură el. Se apropie două mii de ani, și încă… încă ei te răstignesc. Când te vei naște, Hristoase, ca să nu mai fii răstignit, să trăiești cu noi de-a pururea?” (p.478).

Odată cu eroul său, Manolios, naratorul se revoltă împotriva credințelor viciate ale bisericii instituționalizate și capitalism. Imediat după propunerea părintelui de a juca piesa Patimilor lui Hristos, la Paștele care vine, conform tradiției, fiecare personaj desemnat ajunge să se identifice cu rolul său și să se poarte întocmai. „În Dumnezeu oamenii nu și-au închipuit niciodată altceva decât ceea ce ei, în adâncul lor, fiindu-le teamă să-și dea seama, voiau”.[9] La fel ca Hristos, Manolios încearcă să-i ajute pe cei nevoiași, mai cu seamă pe sătenii vecini alungați din satul lor de către turci. De aici și până la izbucnirea unui adevărat conflict este foarte puțin. Când preotul vede că nu mai există sorți de izbândă și că există posibilitatea să-și piardă liniștea și averea, cere chiar moartea tânărului. Precum Hristos, Manolios moare spre salvarea semenilor săi, pentru ca săracii de pe Sarakina să fie scutiți de pedepsele comunității. Tânărul crede cu tot sufletul în suflarea divină și știe că aceasta este menire sa, să se sacrifice pentru binele celor mulți.

[7]Jean – Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Iași, Editura Polirom, 2004, pp. 153-154;
[8]Ibidem, p.355.
[9] Julius Evola, *Individul și devenirea lumii*, , București, Editura Anastasia, 1999, p.59;

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

BIBLIOGRAPHY

Black, Jonathan, *Istoria secretă a lumii*, traducere de Adriana Bădescu, București, Editura Nemira, 2008.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1977.

Evola, Julius, *Individul și devenirea lumii*, , București, Editura Anastasia, 1999;

Frye, Northrop, *Marele cod – Biblia și literatura*, traducere de Aurel Sasu și Ioana Stanciu, București, Editura Atlas, 1999.

Grigore, Rodica, *Măști, caligrafe. Literatură*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2011.

Kazantzakis, Nikos, *Hristos răstignit din nou*, traducere din limba greacă și note de Ion Diaconescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2008.

Schweitzer, Albert, *The Quest of the Historical Jesus*, translated by William Montgomery, London, Adam and Charles Black, 1910.

Wunenburger, Jean – Jacques, *Filozofia imaginilor*, Iași, Editura Polirom, 2004.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ALEXANDRU PALEOLOGU, A NOBLE CULTURAL PRESTIGE

Ioana Mihu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The present paper aims to outline the cultural way of being of Alexandru Paleologu. We're interested in our research, to see which are the main items of the cultural personality of Alexandru Paleologu. We also want to see how its aristocratic growth has influenced his way of behaving and of relating to reality. His noble stateliness, the elegance of his gestures, how he spoke, his refined sense of humor, all these they represent a few characteristics of an aristocratic personality, being also, the results of years of self-discipline, self training.

Keywords: noble stateliness, aristocracy, Paleologu, culture, self training.

Ținuta mereu impecabilă, atitudinea nobiliară încununată de foarte mult bun simț și bună cuviință, atitudinea fermă, dar plină de eleganță și rafinatul simț al umorului, au făcut ca, despre „Conu' Alecu", cum era adesea dezmierdat cu multă simpatie de către apropiați, să se spună că este ultimul mare boier al României. O dată cu înaintarea în vârstă și, totodată, în înțelepciune, am spune noi, aparițiile publice ale lui Paleologu au fost unele de mare efect, devenind tot mai rafinate. Dacă Alexandru Paleologu ne-a obișnuit dintotdeauna cu nelipsitele sale costume impecabile, cu batista albă sau colorată din buzunarul de la piept, cămășile și cravatele asortate, pantofii strălucitori, în anii mai de pe urmă, tuturor acestor piese vestimentare li s-a adăugat și bastonul cu cap de argint. Elementul din urmă, venea perfect în completarea ținutei, și așa, ireproșabile. Chipul său distins, conversația inteligentă și plină de învățături, nelipsita sa pipă - pe care, de multe ori o ținea stinsă-, totul era în distonanță cu lumea tranziției, haotică, lipsită de bun-gust și de simțul măsurii, vulgară și mereu grăbită. Referitor la obiceiul de a avea mereu o pipă la sine, Alexandru Paleologu mărturisește, în stilul său caracteristic: „În legătură cu pipa, era vorba şi de a-ţi adăuga un fel de însemn de prestigiu, un obiect pe care să-l ţii în colţul gurii aşa, ca un englez, ca un amiral sau...ca un idiot."[1] Toată această ținută formidabilă era însoțită de o atitudine pe măsură. Jovial, mereu bucuros să-și întâlnească prietenii și să depene amintiri cu aceștia, dispus mereu să împărtășească celorlalți ideile și trăirile sale, Alexandru Paleologu a fost, fără îndoială, un aristocrat al culturii, un reprezentant al vechii nobilimi, trimis în zilele noastre pentru a ne aminti să nu ne pierdem noblețea și frumosul dinăuntrul nostru. El este un mesager al îndepărtatelor și fascinantelor timpuri în care sălile de bal erau pline de adevărați

[1]Alexandru Paleologu, *Breviar pentru păstrarea clipelor*, Filip Lucian-Iorga în dialog cu Alexandru Paleologu, ediția a III-a revăzută, București, Editura Humanitas, 2012, p.242

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

cavaleri și domnițe, iar bunul simț și eleganța erau caracteristicile fundamentale ale societății. În 86 de ani de viață, omul de cultură Paleologu a dat mâna cu mai toți oamenii mari pe care i-a admirat și pe care a avut șansa să-i cunoască, a gustat din plăcerea lecturii, având acces la cărțile pe care și le-a dorit, a frecventat saloanele mondene din perioada interbelică, a vizitat marile muzee pariziene, a asistat la concerte în sălile de operă; a fost ofițer de cavalerie și a adus un suflu nou diplomației românești; a parcurs diverse și nebănuite experiențe spirituale în căutarea adevărurilor vieții și în descifrarea tainelor care învăluie existența umană (s-a inițiat în masonerie, iar simultan a trecut la catolicism); nu s-a sfiit să pozeze nud pentru studenții de la arte plastice; a trăit ca fugar sub o identitate falsă, urmând ca mai apoi să petreacă 5 ani în temnițele comuniste unde a semnat „pactul cu diavolul", asumându-și rolul de informator al Securității; a avut o carieră eseistică de invidiat, fiind unul dintre cei mai apreciați și respectați eseiști români din perioada postbelică; cu o demnitate uluitoare și o vădită părere de rău, a recunoscut în mod public colaborarea cu Securitatea, din proprie inițiativă, fără ca cineva să-i solicite acest lucru; la 71 de ani, misiunea sa diplomatică atinge apogeul, acesta împlinindu-și unul dintre vechile sale visuri, și anume acela de a deveni ambasador al României la Paris. După căderea comunismului, a fost ales senator în Parlamentul României. A avut marea șansă de a întâlni trei Regi ai României (Ferdinand, Carol al II-lea și Mihai).

Deși a fost un intelectual rasat, provenind dintr-un mediu aristocratic, a avut și neșansa de a încasa niște bătăi memorabile în penitenciarele comuniste, în ani crunți ai reeducării. A trecut prin atâtea medii sociale, a trăit înconjurat fiind atât de nume celebre, cât și de colegi de celulă, de țărani, și de reprezentanți ai claselor sociale medii. A sorbit cu poftă fiecare picătură de viață, savurând fiecare clipă. A crescut ca om hrănindu-și sufletul și setea de cunoaștere în permanență. După o viață trăită la cote maxime, era bucuros, de fiecare dată, să împărtășească și altora adevărurile la care a ajuns în urma unei existențe în care a cunoscut onoarea și rușinea, dragostea de oameni, dar și indiferența și ura celor din jur, mărirea și decăderea.

Aducându-și aminte, în ultimii ani ai vieții, de atmosfera și de anturajul familiei sale din primii ani ai copilăriei, Alexandru Paleologu este încercat de o nostalgie a unor vremuri demult apuse și a unui paradis pierdut și irecuperabil. Maniera sa de a se confesa este unică și fascinantă, iar de cele mai multe ori, povestind despre întâmplările din viața sa, emoția revocării i se simte în glas. Amintirile din propria-și viață se amestecă discret cu pasaje din lecturile preferate și cu peliculele din perioada interbelică. Eseistul vorbește adesea de o lume care, nouă astăzi, ni se pare greu de închipuit, dar, care ne captează atenția și imaginația încă de la primele ilustrări. Această lume pare a fi situată la delimitarea dintre istorie și poveste. Este o lume în care eleganța, boemul, rafinamentul și plenitudinea umană se împleteau într-un vals existențial fermecător. Această lume a reprezentat pentru maestrul Al. Paleologu contextul social, ambianța în care el s-a format și s-a desăvârșit ca ființă umană. Paleologu îi mărturisește lui Filip Lucian Iorga într-una dintre confesiunile sale: „Am apucat să trăiesc într-o lume extraordinar de strălucitoare, cu femei frumoase, cu baluri, cu lume elegantă, cu petreceri și mare rafinament gastronomic, și în condiții optime pentru formarea spiritului. Oamenii erau foarte subțiri, instruiți și inteligenți, adevărați oameni de spirit, al căror discredit total și a căror dispariție le remarc la ora actuală. "[2] Paleologu a știut să caute și să găsească înțelepciunea, în diversele sale forme și manifestări în fiecare strat al societății. Totodată, fiecare experiență, a avut învățătura sa pe care, eseistul a receptat-o și a păstrat-o în sufletul său, astfel încât, în confesiunile sale ulterioare să le transmită mai departe.

[2] *Ibidem*, pp. 29-30

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Al. Paleologu a crescut înconjurat de spiritul aristocratic, fiind martor, și totodată, participant la unele dintre cele mai rafinate evenimente mondene ale vremii, evenimente unde, conversațiile pline de spirit ale scriitorilor, pictorilor, filozofilor, ale oamenilor de știință, ale personalităților marcante ale lumii intelectuale interbelice, erau la ordinea zilei. Precum remarcă și Tudorel Urian, „copilul Alexandru Paleologu i-a văzut și i-a ascultat pe toți aceștia, a aflat poveștile și micile anecdote cu / despre ei, i-a admirat, și, voit, sau fără să-și dea seama, și-a însușit din modul de a fi al fiecăruia câte o mică lecție de viață. În multe dintre amintirile sale, Alexandru Paleologu s-a referit la personalitățile culturale care au contribuit decisiv la creionarea identității sale culturale."[3]Foarte frumos spune Tudorel Urian în cartea sa, că „viața lui Alexandru Paleologu a fost un lung șir de admirații".[4] Într-adevăr, de-a lungul vieții sale, și mai cu seamă în anii copilăriei și ai tinereții, eseistul a avut parte de o mulțime de modele memorabile, care i-au rămas întipărite în minte și-n suflet, prin ideile, gesturile, comportamentul și prezența lor impecabilă. Deși la senectute, a devenit el însuși un model demn de urmat și de admirat, Alexandru Paleologu a știut să păstreze cu sfințenie entuziasmul admirației pentru ceilalți, și nu se jena să și-l manifeste ori de câte ori avea prilejul. Astfel, în interviul din „România literară", Paleologu afirmă, plin de recunoștiință că: „În tinerețea mea am avut șansa să cunosc oameni cu adevărat extraordinari. Printre apropiații tatălui meu, în primul rând, dar și după rudele mamei mele din Moldova. Așa i-am cunoscut pe pictorul Theodor Pallady, pe Mihai Jora, care stătea chiar aici, la capul străzii, și a fost bun prieten cu tatăl meu, mai erau avocatul Aznavorian, pe care tata îl prețuia enorm, și un alt jurist, Istrate Micescu. Mulțumită lui, mult mai târziu, am ajuns la următoarea idee, și anume, că inteligența trebuie să fie suficientă. Adică să faci față cu ea la toate problemele care ți se pun și pe care ți le pui. Nimeni nu e mai inteligent decât altul. Firește, unul are mai multă vreme, e mai spiritual, mai simpatic, mai grațios. Asta e altceva. Inteligența, dacă este funcțională, nu are nimic de dorit. Face față la toate problemele care i se pun, în vreme ce prostia este foarte polivalentă, diferită, eterogenă și, mai ales, nereceptivă. "[5]

Pentru Alexandru Paleologu, „cultura este o treabă de toate zilele, plăcută și obișnuită", după cum singur mărturisește. Încă din copilărie, principala preocupare a acestuia a fost cultura. Lectura și asumarea acesteia, i-au zidit, carte cu carte, temeliile unei personalități aparte și ale unei educații alese. Provocat să ofere o metodă de organizare a lecturilor, Paleologu spune că lecturile formatoare nu au nevoie de o metodă, ci „ele se impun irezistibil, dacă ești inteligent."[6] Iată cum inteligența este o condiție principală și obligatorie a lecturii, fără de care nu se poate vorbi de existența culturii în viața unui om. Cultura este o îndeletnicire pentru oamenii deschiși spre cunoaștere, dispuși să evolueze și să treacă câte un stadiu al vieții cu fiecare lectură. Actul cultural este o manifestare a sinelui, o descoperire a lumii și o inițiere profundă spre cunoașterea absolută. Prin cultură nu cunoști totul, dar ajungi să cunoști multe. Aceasta îmbină într-o manieră unică, spiritualitatea ființei cu palpabilitatea științei. Din perspectiva noastră, am defini cultura simplu și concis: știința cunoașterii și a simțirii. Ce poate fi mai demn de admirat și mai înălțător, dacă nu perceperea actului cultural la nivel mental, psihic și trăirea intensă a acestuia prin prisma spiritualității? Cultura îmbină, într-o perfectă stare de armonie, mentalul și sufletescul.

Cu vremea, Alexandru Paleologu a ajuns la încredințarea că incultura sau cultura nu sunt în raport cu numărul de cărți citite și că acestea nu modifică în esență vocația înnăscută a cuiva pentru cultură sau incultură. Spune Paleologu: „Cunosc oameni care au citit efectiv biblioteci

[3] Tudorel Urian, *Viețile lui Alexandru Paleologu*, București, Editura Vremea, 2010, p. 23
[4] Tudorel Urian, *Op cit*, p.31
[5] *Ibidem*, p. 32
[6] *Ibidem*, p. 101

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

întregi, au dulapuri cu fișe și știu tot ce se poate ști, dar sunt funciarmente și fără speranță niște inculți. Asta se vede din felul în care se exprimă și cum abordează anumite situații sau probleme. Alții care n-au citit toată viața decât să zicem o sută de cărți fundamentale (dar sunt atâtea?) au darul culturii, spiritul lor are apetența înțelegerii și cunoașterii și se mișcă cu libertate și siguranță în lumea ideilor, esențelor și formelor. Firește că această apetență a spiritului comportă de obicei o irezistibilă și devorantă sete de cultură..."[7]. Din punctul de vedere al lui Paleologu, dacă ai o înclinație spre cultură, sunt suficiente și zece cărți bune, citite și înțelese bine. Calitatea culturală nu este condiționată de cantitatea lecturilor, însă, cu cât mai multe cărți fundamentale citite și înțelese, cu atât mai bine pentru evoluția culturală. Întrebat despre o „rețetă" de lectură, Alexandru Paleologu spune că nu există o metodă a lecturii, metoda fiind folositoare doar pentru lucrurile frivole, iar lectura nu aparține acestei categorii. În cultură nu există competiție. „Competiția nu are ce căuta în cultură; ar însemna să aduci cronica sportivă în viața inteligenței. Pe mine nu mă interesează decât cultura de substanță. Nu fac mare caz de omul care a citit foarte mult, ci de cel care a citit foarte bine și a înțeles. (...) De altfel, numai proștii au boala performanței. Omul deștept se mulțumește cu ce a reușit și gata."[8]

Intelectualul, este prin modul său de a fi și de a se raporta la lume, un privilegiat, însă, asta nu înseamnă că este lipsit de responsabilități. Rigoarea științifică și aparatul critic și obiectiv sunt principalele unelte prin care intelectualul funcționează. Intelectualul este un instrument, prin care cultura își face simțită prezența în societatea umană. De-a lungul timpului, intelectualii au fost cei care au demarat acțiuni de conștientizare a popoarelor și de trezire a acestora din indiferența socială și politică.

Ajuns la senectute, în proximitatea sfârșitului vieții, concepțiile lui Alexandru Paleologu capătă nuanțe noi, finisate. Ni se pare cel puțin interesant cum, după o cale lungă către sine (86 de ani) în care a căutat adevărurile vieții în diverse părți, organizații, medii; a experimentat pe propria piele trăiri și senzații uluitoare; a citit și recitit diverse scrieri și autori; a cochetat cu diferite idei; a explorat noțiuni și filozofii, căutându-le înțelesurile; în fine, a cercetat viața din toate perspectivele posibile, Alexandru Paleologu ajunge la o concluzie monumentală, și anume aceea că singura filozofie valabilă, care merită să fie practicată, este gândul la moarte. În imediata vecinătate a morții, îl vedem pe Paleologu transfigurat: împăcat cu sine și cu ceilalți, fericit și recunoscător divinității pentru darul vieții și pentru trăirile pe care le-a avut: „În decursul vieții, am mers către mine și cred că m-am apropiat, măcar puțin. Când eram tânăr, aveam multe căi virtuale. Dar, cu timpul, am găsit, pentru că Dumnezeu a avut milă de mine, calea divină a existenței, calea dragostei care rezistă și rodește o perpetuă splendoare."[9]

Alexandru Paleologu nu este o victimă a gloriei, de altfel, abordarea sa plină de modestie cu privire la posteritatea de scriitor este una absolut fascinantă. Dacă în unii scriitori există gustul pentru glorie și dorința de a rămâne în amintire, Alexandru Paleologu este adeptul clipei, nu al posterității. Mărturisește acesta: „Eu nu sunt obsedat de posteritate, pentru că ceea ce mă interesează este mântuirea sufletului. Omul nu are decât sufletul lui. Posteritatea scriitoricească este o tentativă disperată și stupidă, fiindcă nu poți schimba ceea ce este. Posteritatea este sau o radicală iluzie pe care o proiectezi asupra viitorului, sau o realitate perpetuă a sufletului, care nu e fabricabilă. (...) Dacă ne referim la posteritate ca la viața veșnică, atunci, da, mă interesează. Cum o fi, om vedea. Nu cred să fie stupidă."[10]

[7]Alexandu Paleologu, *Bunul simț ca paradox,* ediția a III-a, București, Editura Cartea Românească, 2005, pp. 96-97
[8] Alexandru Paleologu, *Breviar...*, p.101
[9]*Ibidem*, p. 228
[10]*Ibidem*, p. 184

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

BIBLIOGRAPHY

1. PALEOLOGU, Alexandru, *Breviar pentru păstrarea clipelor*, București, Editura Humanitas, 2012.
2. PALEOLOGU, Alexandru, *Bunul-simț ca paradox*, București, Editura Cartea Românească, 2005.
3. URIAN, Tudorel, *Viețile lui Alexandru Paleologu*, București, Editura Vremea, 2010.
4. PLEȘU, Andrei, *Față către față. Întâlniri și portrete*, București, Editura Humanitas, 2011.
5. PALEOLOGU, Alexandru, *Politețea ca armă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ALEXANDRU ECOVOIU: THE IMPORTANTCE OF THE ONOMASTICS

Diana Danciu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: A particular element of postmodernism, which we find in Alexandru Ecovoiu's work, is the importance of the onomastics. Apparently random, but truly symbolic of the human experience lived by his characters, their onomastics is an integral part of the process of synthesizing the parabolic message and often makes reference to the religious canons that the author harshly touches every time he has the opportunity. The characters' names outline and highlight the dominant feature of the bearer.

Keywords: Postmodernism, parabolic, onomastics, symbol, character

Un element specific postmodernismului şi pe care îl regăsim în opera ecovoiană este importanţa onomastică. Aparent întâmplătoare, dar cu adevărat purtătoare de simboluri ale experienţei umane trăite de personajele sale, onomastica în opera lui Alexandru Ecovoiu este parte integrantă a procesului de sintetizare a mesajului parabolic şi face adesea trimiteri la canoanele religioase pe care autorul le loveşte cu o acuitate dură de fiecare dată când are ocazia.

Trebuie menţionat că absolut niciun nume nu este folosit la întâmplare, indiferent de rolul pe care personajul îl joacă în desfăşurarea acţiunii. Fiecare indicaţie onomastică este parte din substratul parabolic al textului. Numele personajelor conturează şi subliniază trăsătura de caracter dominantă a celui care îl poartă.

Singurul personaj a cărui identitate rămâne permanent în anonimat e **Naratorul** textului sau Romancierul (vezi *Staţiunea* şi rare menţionări sub această formă în celelalte opere). Acesta este un Demiurg, căci ocupaţia sa de bază este de a crea naraţiuni şi de a mânui celelalte personaje precum un *păpuşar excentric* (MIHEŢ, Marius, 2006). El e atât regizor, cât şi actant, totul se petrece în jurul său şi din cauza sa. Acest personaj apare în toate romanele lui Alexandru Ecovoiu şi chiar menţionează personaje sau întâmplări din celelalte opere, devenind, astfel, un *alter ego* al persoanei reale Alexandru Ecovoiu. Într-adevăr, aflăm din textul *Sigmei* că acesta a mai scris *Staţiunea* prin referirile pe care le face la adresa personajelor din romanul respectiv – *Îmi amintesc de Balerină. Am lăsat-o, într-o carte pe care o scrisesem cândva, pe mâna Magistratului. După ce o împărţisem o iarnă cu Filozoful* (ECOVOIU, Alexandru, 2005, p. 176).

Acesta trăieşte într-o Românie dezorientată, confuză şi aflată în plin proces de tranziţie dinspre comunism spre capitalism, când demersurile întregii societăţii mergeau în derizoriu, fără a ţine cont de vreo regulă sau de etici sau dogme.

Rolul său porneşte de la Geneza biblică în care se menţionează că omul a fost creat după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu. Acesta, la rândul său, dă naştere altor personaje care să îi semene aşa cum Divinitatea a făcut omul.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În toate romanele lui Alexandru Ecovoiu, acest personaj ajunge atât de contaminat de opera sa încât, în mintea sa, granița dintre realitate și ficțiune este anulată. De aceea, în *Sigma*, el ajunge la stadiul în care se crede Saul și e internat în sanatoriul de nebuni, unde ceilalți pacienți îl crucifică. În *Saludos*, el însuși devine conștient de propria-i nebunie și că toate celelalte personaje reprezintă copii, umbre ale propriei sale imagini.

Identitatea acestui personaj este destinată anonimatului pentru a arăta că rolul de povestitor poate fi asumat de către oricine. El nu este important decât din prisma conceperii narațiunilor și a dirijării firului povestirii și a personajelor, nu din prisma identității sale.

Vom trece acum la inventarierea unora dintre personajele episodice și secundare cu o onomastică simbolică. Un astfel de personaj este Icsa.

Icsa, iubita de schimb, relație pansament a scriitorului din ”Sigma”, este o femeie de moravuri ușoare cu un limbaj licențios: *Te crezi deștept, dar nu pricepi că fuți, nu fuți, vremea pulii trece!* (ECOVOIU, Alexandru, 2005, p. 34). După cum îi spune și numele, rolul său este unul cât se poate de nesemnificativ, este o existență, am putea spune, efemerică, trecătoare prin viața personajului menționat. Icsa, al cărei nume provine de la antepenultima literă din alfabet ”x„„ pronunțată ”ics” și care este utilizată în matematică pentru a denumi o necunoscută, reprezintă o existență necunoscută. Naratorul evită să o potretizeze fizic sau moral, însă lasă la vedere dovada limbajului său vulgar.

Aceasta este bandajul de care personajul-narator are nevoie pentru a trece peste Dalila, femeia iubită care l-a trădat. Naratorul-personaj trece printr-o etapă a deziluziei, de depresie, de decădere psihică, în care simte nevoia de a se înconjura de persoane făcând parte din speța de jos, a societății degradate, astfel că Icsa reprezintă o necesitate a acestuia. Ea nu trebuie cunoscută și nicidecum iubită, este un obiect al cărui scop este de a fi utilizat. Astfel că, existența ei este pur obiectuală. La prima abatere este alungată cu aceeași brutalitate precum predecesoarea sa, Dalila. De altfel, săvârșește aceeași greșeală ca femeia de dinaintea sa – citește manuscrisul fără a i se acorda permisiunea de a o face.

Un alt nume sugestiv, menționat anterior, este **Dalila**. Aceasta este iubita aceluiași personaj din romanul *Sigma* și care, asemeni tizei sale biblice, săvârșește un act de trădare. Dalila din Biblie îi taie lui Samson părul în timpul somnului, acesta pierzându-și puterile cu care fusese înzestrat de Dumnezeu încă dinainte de a fi zămislit. Creștinătatea este de părere că Samson și-a pierdut puterile din cauza faptului că și-a deconspirat secretul în fața unei femei filistene. Dalila lui Ecovoiu complotează cu preotul, cel mai mare dușman al iubitului său, determinându-i pierderea puterii creatoare. Manuscrisul este părul lui Samson pe care Dalila i-l taie, dându-l spre lectura preotului. Puterea divină a lui Samson este pierdută odată cu tăierea părului, inspirația creatoare este pierdută odată cu lecturarea de către altcineva a manuscrisului care se voia secret. Ambele Dalile sunt viclene și naive în același timp: ele cedează presiunilor venite din parte mai societății și-și trădează consortul pentru propriul confort și interes. Odată ce este prinsă și e nevoită să-și asume rolul de trădătoare, Dalila devine pentru iubitul ei o femeie de cea mai joasă speță pe care o aruncă în stradă. Scena repudierii este receptată în mod senzorial foarte grobian, femeia și feminitatea ei devin obscenități de care el trebuie să se lepede.

Un alt nume sugestiv din același roman este **Hardtmut.** Acesta este un personaj construit sub forma unui alter ego. Hardtmut reprezintă forma mai cinică și mai realistă a Scriitorului. Este vocea conștiinței căreia i se detăinuie în momentele de solitudine și e singurul care are îndrăzneala să-l certe și să-l contrazică în ceea ce face sau gândește, să-i arate unde greșește. El reprezintă pârghia care îl ține legat de realitate, nelăsându-l cu totul pradă propriei lumi ficționale care e pe cale să-l înghită în abisul ei. Romancierul și Hardtmut sunt prieteni încă

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

din copilărie, împreună au descoperit muzica rock și rebeliunile adolescentine – *Dacă nu ar fi existat femeile și băutura, am fi devenit chiar niște sfinți* (ECOVOIU, Alexandru, 2005, p. 21). Hardtmut i-a fost prieten, antrenor și manager (pe vremea când era boxer sau fotbalist). El este veșnic prezent în discuțiile cele mai controversate și îl susține în ideile sale eretice.

Hardtmut e fost scriitor talentat – *poet cum puțini erau. Refuzase un premiu internațional* (ECOVOIU, Alexandru, 2005, p. 145), dar care în prezent se opune scrisului, găsindu-l inutil cu toate că are un nume predestinat scrisului (Koh-I-Noor Hardtmuth este un cunoscut producător de tipizate, creioanele Hardtmuth sunt renumite, fiind menționate ca principale unelte de scris în romane precum *La Medeleni*).

Se remarcă, din nou, o trimitere către poporul biblic – este un evreu ateu (constituind astfel un paradox, reprezentantul primului popor creștin care se vrea necredincios), care *bea ca în tinerețe, fumează, fumează, parcă e un apucat. Și umblă cu tot felul de tipe pentru care adjectivul* ***deocheate*** *e un eufemism* (ECOVOIU, Alexandru, 2005, p. 334). Faptul că este un fost scriitor (ceea ce este și romancierul pe cale să devină) și, pe deasupra, mai e și ateu, indică cu atât mai evident că Hardtmut reprezintă o scindare a acestuia în două entități, constituind alter egoul său. Așa cum am mai menționat în subcapitolul deidcat personajelor alter ego, unii critici văd această scindare a Romancierului în personajul-narator și în Hardtmut drept simpton al schizofreniei acestuia (SIMUȚ, Ion, 2005, p.6).

Hardtmut are parte acasă de o educație diferită față de colegii săi, are acces la cărți și obiecte aparținând unei alte lumi – citește cărți nepotrivite regimului, a învățat nemțește și engleză, în timp ce tovarășii săi de școală învățau rusă și jucau fotbal. El este cel care le facilitează și celorlalți accesul la informații interzise, oferindu-le spre lectură fascicolele pe care le citea noaptea pe ascuns. În unele momente, asemenea celorlalte personaje ale lui Alexandru Ecovoiu, Hardtmut se consideră Cetățean al lumii (ECOVOIU, Alexandru, 2005, p. 73).

Un nume de referință pentru romanul *Ordinea* este **Filip**. Ajuns la vârsta maturității, Filip are o revelație: trebuie să dețină controlul asupra lumii, puterea trebuie să stea în mâinile sale. Observăm că numele său nu este aleatoriu, așa cum, de altfel, nimic nu este aleatoriu în opera lui Alexandru Ecovoiu: Filip provine de la grecescul Philippos și este un prenume regal, întâlnit în istorie aparținând unor mari conducători ai Spaniei, Franței și Macedoniei. Având în vedere caracterul dârz și lăcomia de putere a personajului ecovoian, credem că modelul caracteriologic al acestuia a fost Filip al II-lea, tatăl lui Alexandru cel Mare. Ambii sunt ambițioși, curajoși, îndrăzneți și au afinități diplomatice (Filip a studiat Dreptul). Împăratul Filip a obținut unitatea politică în Grecia și a adus regatul macedon la apogeu pe toate planurile. Aceeași iscusință pare să-l caracterizeze și pe tizul său literar, care îi împărtășește spiritul ambițios. De asemenea, trebuie să-i amintim pe Filip al IV-lea al Franței, cunoscut drept Filip cel Frumos (1285-1314), și Filip al IV-lea al Spaniei, zis și cel Mare (1621-1665).

Nu este de neglijat nici originea Biblică a acestui nume, fiind purtat de mai mulți sfinți. Așa cum am menționat anterior, există o predilecție pentru numele cu conotații religioase, autorul făcând trimiteri subliminale la atrocitățile săvârșite în numele lui Dumnezeu. Filip este cel de-al treilea dintre cei doisprezece apostoli ai lui Iisus, cel care care a contribuit la răspândirea creștinismului în Sciția (Dobrogea de azi) și în Asia Mică, dar și unul dintre Mitropoliții Moscovei (m. 1569). Apostolul Filip este cel care, după cina cea de taină, îl întreabă pe Iisus despre sfânta taină a dumnezeirii, cerând să-L vadă pe Dumnezeu Tatăl.

Sey Mondy este personajul principal din romanul *Saludos*. Numele său este o alăturare de termeni care înseamnă *a spune lumii* sau, în traducere adaptată, *despre lume*, pentru că Sey realizează o parabolă despre lume (numele său provine din vechea variantă englezească

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

sey însemnând ”a spune” și derivatul franțuzescului *monde*, însemnând ”lume”). Sey se consideră un *Cetățean al Lumii* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p. 19) (mai ales că se născuse pe un vas olandez ce se îndrepta spre South Shields, ceea ce îi conferea mamei sale dreptul de a-i alege cetățenia dorită), care vrea să descopere universul și esența sa, Adevărul ultim și suprem pe care îl va spune lumii (rolul său este de a spune lumii despre lume, conform numelui său).

Naratorul face adesea referiri la Sey Mondy considerându-l *Călătorul. Marele Călător. Ultimul Pribeag Adevărat* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p. 18). Personajul acționează și reacționează în roman tocmai după principiul conform căruia cu toții putem deveni ceea ce ne dorim – *Dumneata încerci să devii ceea ce nu ești și asta te salvează. Asta ne scapă pe toți: iluzia că vom fi ceea ce nu suntem* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p. 48). El vrea să fie un călător, un Cetățean al Lumii și, dat fiind că nu o face în mod fizic această călători are loc în plan spiritual. Faptul că spiritual poate călători oriunde își dorește, îl ajută să supraviețuiască, își cunoaște și atinge limitele, se cunoaște pe sine. E o călătorie de găsire a sinelui. Călătorind imaginar/spiritual, el devine un Cetățean al Lumii așa cum își dorește. Sey pornește de tânăr în această aventură spirituală, la vârsta de 23 de ani renunțând la studiile sale în domeniul Filosofiei pentru a participa la o cursă utopică – TARDIF GLOBE TROTTER. El ia această competiție ca pe un pretext pentru a evada din cotidian și pentru a porni în aventura cunoașterii metafizice. E un drum inițiatic pe care el trebuie să-l parcurgă ca să ajungă la esența lumii, iar faptul că află de acest concurs e imboldul de care avea nevoie. Această cursă se dovedește a fi una fără sfârșit, participanții fie abandonând, fie murind în lupta pentru premiu.

În episodul din Lapidarium, sub conducerea Custodelui, Sey face parte din grupul celor doisprezece apostoli, atribuindu-se numele *Iuda*. Asemeni lui Iuda din Biblie, Sey se răzvrătește împotriva sistemului în care se încearcă să fie integrat, fiind singurul care se salvează.

Cu toate acestea, identitate sa reală rămâne necunoscută până la sfârșit. Patronul barului în care acesta acostează turiști îl identifică drept René-Lunetistul, un lider al mișcării de Rezistență care vânează criminali de război.

Rivalul său cel mai de temut al lui Sey este **Magirus**. Acesta îl urmărește din umbră pe Sey, având mereu grijă să-i dea indicii că e prin preajmă. Rolul său este de a-i oferi impulsul necesar să-și continuie drumul atunci când poposește prea mult într-un loc.

Numele său este mai prozaic, inspirându-se, probabil de la cunoscuta companie producătoare de autovehicule mari rezistente la condiții grele – Magirus. Acest personaj este un *alter ego* al lui Sey, motivul deplasării sale continue. El reprezintă izvorul propriu de energie de care Sey are nevoie pentru a fi pus în mișcare asemeni unui autovehicul (vezi în DEX definiția autovehiculului). Fără Magirus, călătoria lui Sey s-ar fi sfârșit de mult. Numele său poate fi văzut și ca un derivat de la cuvântul ”mag”, desemnând fiecare dintre cei trei regi din Orient veniți la Bethleem să se închine pruncului Iisus. Sey și Magirus călătoresc împreună spre Adevăr, căruia i se vor închina când îl vor găsi.

Thomas Sorensen este personajul principal din ultimul roman al lui Alexandru Ecovoiu – *După Sodoma*. Thomas este copia mai tânără a lui Sey Mondy, autoproclamându-se, la rândul său, *Cetățean al lumii* (ECOVOIU, Alexandru, 2012, p. 16). Dacă Sey Mondy pornește într-o călătorie imaginară în căutarea Adevărului Absolut, Thomas pornește într-o călătorie a identității profunde și intime a individului.

Thomas, profesor de etică, donator de spermă în tinerețe și tată anonim, este brusc cuprins de sentimentul paternității demult uitate sau inexistente. Rămas orfan de copil, Thomas este crescut de bunicii săi, doi bătrâni creștini care văd în jurul lor o lume sodomică, fără reguli și asupra căreia Dumnezeu va abate Apocalipsa. Bunica sa, Antonia, este cea mai înverșunată

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

combatantă a cutumelor contemporane, a dezmățului în care însuși Thomas trăiește fără ca ea să știe.

Dorindu-se un moralizator al dezmățului de pe străzile țărilor democratice, autorul alege ca topos străzile cartierului Christiania din Danemarca, loc văzut ca fiind Purgatoriul păcătoșilor. Personajul Thomas Sorensen (trebuie să menționăm că în realitate Thomas Sorensen e un fost jucător danez de fotbal și că Alexandru Ecovoiu a fost, de asemenea, fotbalist în tinerețe) se formează ca individ în acest climat al dezinhibării și al dezmățului.

Nici aici nu lipsește substratul religios – Thomas este englezescul pentru Toma. Toma a fost unul dintre cei doisprezece apostoli ai lui Iisus, cunoscut drept Toma necredinciosul, deoarece este acesta nu a crezut realtările celorlați ucenici privind învierea lui Hristos. De asemenea, Toma a înființat bisericile creștine din Palestina, Mesopotamia, Parția, Etiopia și India, în urma călătoriilor sale misionare. Apocalipsa lui Toma se diferențiază de celelalte Apocalipse prin faptul că în ea se prezintă identificarea lui Iisus ca Fiul al lui Dumnezeu Tatăl, adică este abordată tema paternității, problemă cu care Thomas din roman se confruntă, astfel că Apocalipsa despre care vorbește Antonia, bunica personajului, nu urmează să vină, ci se află deja în desfășurare. Acest Thomas desfrânat simte că a sosit momentul maturizării și că trebuie să țină cont de prevestirile bunicii Antonia. Astfel, el este cuprins de o criză a paternității (temă preluată din Apocalipsa lui Toma), în urma căreia își (re)dobândește credința latent.

În sinea personajului se dă o bătălie maniheistă între Thomas cel depravat şi omul care e pregătit să intre pe panta moralității, a corectitudinii și a asumării propriilor fapte. Desigur, ca orice luptă cu propriul eu, acestuia nu-i este ușor, devenind, uneori, propriul său dușman: *Unde putea să te ducă mintea, dacă te lăsai după ea! De acolo pornea răul! Nici trup nu venea binele: carnea doar cerea, avea şi dureri, trebuia oblojită, uneori, cu multă grijă* (ECOVOIU, Alexandru, 2012, p. 153). Thomas cade pradă incestului când fiica sa, Ann, intră peste el la duș oferindu-i-se. Trăind mereu sub imperiul pulsiunilor sexuale, el nu o poate refuza. Cu toate acestea, sunt rare momentele de mustrări de conștiință și chiar și în acele momente se gândește numai la a nu-și fi lăsat însărcinată propria fiică, nu și la gravitatea faptei sale.

Trebuie să menționăm faptul că tuturor celor trei apostoli (Filip, Iuda și Toma) li s-au atribuit Evanghelii apocrife în care se prezintă idei mistice de factură gnostică privind existența și rolul îndeplinit de Iisus în timpul vieții sale.

În concluzie, putem vorbi de o adevărată artă onomastică în romanele scriitorului Alexandru Ecovoiu. Niciun nume nu este utilizat aleatoriu, fiecare personaj, indiferent de rolul pe care îl are în desfășurarea acțiunii, subliniază o idee, un mesaj sau ajută la conturarea acestora.

BIBLIOGRAPHY

http://www.daciccool.ro/traditii/semnificatia-numelui/5281-filip-nobletea-iubitorilor-de-cai
ECOVOIU, Alexandru, *Saludos*, Iaşi, Editura Polirom, 2004
ECOVOIU, Alexandru, *Sigma*, Iaşi, Editura Polirom, 2005
ECOVOIU, Alexandru, *După Sodoma*, Iaşi, Editura Polirom, 2012
MIHEȚ, Marius, *Ezitările unui anti-erou*,, revista *Familia*, nr. 6 (487), Oradea, iunie 2006 http://arhiva.revistafamilia.ro/2006/6/crlit3.htm
SIMION, Eugen, (coordonator general), Academia Română. *Dicţionar General al Literaturii Române*, vol 3, E/K, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2005
SIMUȚ, Ion, *Evanghelia după Ecovoiu*, Prefață la Alexandru Ecovoiu, *Sigma*, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2005

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE THEATRIC AND PLASTIC REVIEW – THE ORIGINS OF IONESCU'S THEATRE

Iulia Luca

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Our interest in the present study is to look for the anticipations of Ionescu's dramatic work, although this work was written in a language other than that of his literary debut. He started writing poetry and criticism, publishing in several Romanian journals. Two early writings of note are Nu, a book criticizing many other writers, including prominent Romanian poets. These anticipations are to be found in his dramatic and plastic essays published in roumanian between 1930-1934. The anticipations of Ionescu's dramatic work could be found in these chronicles.

Keywords:dramatic essay, plastic review, theatre of absurd, language, emotion, colours, light.

Interesul nostru în cercetarea de față este acela de a căuta anticipările operei importante a lui Ionescu, atât cea dramatică, cât și cea autobiografică, deși această operă a fost scrisă într-o altă limbă decât cea a debutului său literar. In capitolul anterior am urmărit și am încercat să explicăm atitudinile tânărului scriitor față de literatură, obsesiile, disperările și frământările sale legate de problematica condiției umane, așa cum apar ele exprimate în cronicile de tinerețe, pentru că în aceste atitudini și frământări existențiale îl vom regăsi pe autorul lui *Regele moare* sau din *Jurnal în fărâme*. Prin prisma unei priviri retrospective asupra activității literare a lui Ionescu din perioada românească, am putea observa că întreaga sa creație stă sub semnul încercărilor, de multe ori neconcludente, care lăsau prea puțin să se întrezărească activitatea sa literară din perioada franceză. E vorba, mai degrabă, de un parcurs al omului, dar și al literatului, parcurs jalonat de încercări, de căutări, de contestări care, toate, constituie portretul unei personalități aflată într-o febrilă căutare, marcată de incertitudini și de obsesii tulburătoare. Mai mult decât în încercările literare vom găsi în atitudinile sale, în revolta sa, în non-conformismul său pe dramaturgul strălucit care avea să marcheze a doua jumătate a secolului al XX-lea printr-o producție literară de dimensiune mondială.

Chiar dacă nu explicite, vom găsi în scrierile de tinerețe prefigurări și anticipări ale operei majore a scriitorului sau preocupări care aveau să îl anunțe pe dramaturgul de mai târziu. Observăm că până la apariția piesei *Englezește fără profesor*, Ionescu nu acordase o atenție specială genului gramatic, problema teatrului apărând foarte rar în publicistica autorului din acei ani. Ba mai mult, este surprinzător faptul că în aceste cronici dramatice tânărul gazetar nu face nicio o însemnare referitoare la teatrul lui Caragiale sau al lui Camil Petrescu, cu care, de altfel, a fost prieten. Totuși, în ciuda puținelor referințe în articolele sale din anii '30 privind teatrul, descoperim câteva însemnări ale căror elemente comune sunt negația, paradoxul și spiritul de revoltă. În textul *Despre melodramă* apărut în revista *Zodiac*[1], foarte aproape de debutul în

[1] Eugen Ionescu, *Despre melodramă* în revista „Zodiac", an I, nr.6, martie, 1931.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

publicistică, Ionescu pune în discuție statutul melodramei. Apar aici doi termeni cheie și anume miracol și oroare, tânărul critic definind miracolul prin întâmplare și coincidență, melodrama fiind, după părerea sa, singura care poate să realizeze o adevărată estetică a coincidențelor, coincidențe care stau la baza oricărei acțiuni sau intrigi. Criticul încearcă să justifice supraviețuirea genului melodramatic ca fiind singurul gen literar prin care miracolul se poate salva și el crede că melodrama va continua să existe tocmai pentru că omul are nevoie de neprevăzut și de oroare, altfel spus de miracol ca rezultat al coincidenței. Ionescu adaugă și un element important la demonstrația sa și anume „melodramatismul interior" care, după părerea sa reprezintă nevoia spiritului de a trăi o stringentă violență și o exacerbare a trăirilor: „Există un melodramatism interior. O melodramatică a stărilor sufletești: organică, primară. O stridență necesară. O exacerbare. O violență și o exagerare (un patologic) a atitudinilor. Prin libera dospire a sentimentelor neprevăzutului și groazei: prin libera imaginare a neprevăzutului și a groazei - și viața miracolului - să se cristalizeze întruchipările lor scenice. Stridență, țipăt - iar nu elocvență. Ilogic al concidențelor - nu motivație rațională a acestora. Nemaiîncercând o regizare mecanică a miracolului – melodrama (adevărată) va crește liberă, deplină. Și printr-o impermeabilitate a celor două realități. Coincidența să redevină mister"[2].

Așadar, pentru Ionescu, supraviețuirea melodramei e posibilă nu prin elocvență ci prin stridență și prin estetica coincidențelor. Eugen Simion[3] reține din această teorie interesul lui Ionescu pentru acest gen aflat într-o discrepanță evidentă cu un public al epocii modernității precum și pledoaria lui pentru necesitatea miracolului într-o epocă în care știința cucerește tot mai multe domenii. Tânărul critic procedează la o redefinire a miracolului ca fiind o sumă de coincidențe care reușesc să exprime imprevizibilul din viața de zi cu zi, precum și definiția miracolului ca produs al exagerării, al patologiei realului. În această încercare de teoretizare putem regăsi și tentativa de a restitui melodramei un loc pe care în mod evident l-a pierdut, un gen în care negativitățile, ilogicul și stridențele sunt elemente pe care mai târziu Ionesco le va valorifica în farsele sale tragice. Acest studiu anunță, de asemenea, ceva ce va defini Eugen Ionescu în primele sale scrieri teoretice din 1950, prin „teatrul insolitului", adică un teatru unde misterul să apară pe scenă „prin anormalul circumstanțelor exterioare, circumstanțe care pot declanșa tragismul interior"[4]. „Expresiei de absurd o prefer pe aceea de insolit sau de sentiment al insolitului"[5], îi marturisea Ionescu lui Claude Bonnefoy. Martin Esslin considera, de asemenea, că „insolitul" este un „primum movens"[6] ce sta la baza întregii creații ionesciene. Acest tip de teatru conceput de criticul Ionescu în acest articol reprezintă o încercare de renaștere a tragediei, o tragedie în care groaza și neprevăzutul intră în scenă pentru a dezvălui făptura noastră intimă, iar ilogicul va transforma coincidența în mister, determinând melodrama, mai exact teatrul, să renască. Eseistul motivează existența melodramei prin nevoia de miracol a omului modern, dar nu este convins asupra virtuții teatrului de a-și depăși convențiile.

Cu totul ocazional se întâlnesc în publicistica ionesciană a anilor '30 însemnări despre teatru, aceste cronici conțin aceleași note acide, criticul arătându-se nemulțumit de producțiile teatrale, de interpretarea actorilor, deci de teatru, în general. Bunăoară, într-o recenzie pentru volumul *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga, afirmând că poezia este prezentă și elocventă în

[2] Eugen Ionescu, *op. cit.*,pp.54-55.
[3] Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, Ediție nouă, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2009, p. 307.
[4] Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații, Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română* (1927-1940), Col. Universitas, Ed. Minerva, București ,1991, p. 123.
[5] Eugène Ionesco, *Între viață și vis – Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Bucuresti, Humanitas, 1999, p.120.
[6] Martin Esslin, *Ionesco and the Fairytale* Tradition în „The Dream and the Play: Ionesco's Theatrical Quest", Moshe Lazar, Malibu, Undena Publications, 1982, p. 30.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

piesă dar că reprezentarea ei pe scenă este slabă. Viitorul dramaturg ia atitudine în fața unui teatru în care ideea, filozofia și miticul sunt estompate din cauza unei tehnici dramatice ilustrative: „Cruciada lui Blaga trăiește prin ideea tragică, nu prin realizarea ei scenică. Ideea tragică – de o rară elevație poetică- se banalizează în teatru. Se vulgarizează”[7]. Tânărul gazetar acceptă chinul metafizic al piesei, dar nu convenționalizarea lui, crezând că ar fi necesare mijloacele teatrului antic, mai ales corul, pentru a exprima acest chin metafizic și că, „tehnica dramatică modernă a redus sensul tragic, metafizic al Cruciadei”[8]. Criticul își exprimă nemulțumirea de a fi văzut cum gândirea mitică a lui Blaga a fost îndepărtată din spectacol și o dată cu ea, s-a pierdut tragicul interior, misterul, poezia și metafizicul. Apare și aici noțiunea de mister care este definit ca elementul poetic esențial ce determină frumusețea acestei piese. Criticul apreciază calitățile potice ale operei blagiene dar observă, în același timp, dificultatea reprezentării scenice a unei dramaturgii a sugestiei, întrucât reprezentarea fizică pe scenă este greu de îmbinat cu atmosfera ambiguă a discursului liric. De altfel, Ionescu, adept al unei arte care să exprime viața într-o formă autentică, nu putea vădi, la acea dată, un anume interes pentru genul dramatic, cel mai convențional dintre toate. Așa putem explica tăcerea lui în ceea ce privește teatrul, din primele sale scrieri critice: „Așadar, literatura nu conține viața. Nici nu este vis de viață. Ci pură tehnică, mecanică, exterioară. Inteligibilă numai în înlănțuirea unei tradiții”[9]. In textul Un teatru nou apărut în 1932, Ionescu deplânge falimetul teatrului și al gustului pentru teatru în societatea românească. El exprimă din nou îndoiala estetică asupra genului dramatic :„Dacă mi s-a întâmplat vreodată să mă îndoiesc de calitatea estetică a teatrului, vina o poartă, este sigur, mediocritatea, submediocritatea, nulitatea teatrului românesc – sau, mai degrabă, a teatrului jucat pe scene românești”[10]. Criticul dorește un stil nou, mai multă originalitate și vrea să vadă poezia și metafizicul făcându-și apariția pe scenă. În textul *Treisprezece și unu*, Eugen Ionescu vorbește despre lipsa de interes a presei legată de problemele cu care se confruntă teatrul românesc, afirmând că „o campanie în presă este utilă pentru acest teatru, desigur, dar utilă mai ales pentru propășirea teatrului românesc, așa cum e, cu insuficiențele, cu erorile, cu inegalitățile lui”[11].

Mai tîrziu, în 1934, Eugen Ionescu își precizează poziția față de teatru într-un articol din ziarul Naționalul, intitulat *Contra teatrului*, articol care începe cu o afirmație șocantă și anume : „Teatrul este o formulă de artă vulgară”[12]. Autorul își explică afirmația prin faptul că teatrul este o artă pentru gloată, care folosește prea multe trucuri vizibile și, fiind o artă a convențiilor, ucide esteticul : „Este știut că teatrul este o artă de convenții. Dar convențiile mecanizează, ucid viața estetică”[13]. După părerea criticului, teatrul nu mai este capabil să creeze o adevărată atmosferă spirituală și nu poate exprima decât ceea ce este prea facil în ființa umană, cu alte cuvinte nu poate transpune decât conflicte grosolane și prea evidente. Ionescu este de-a dreptul enervat de mecanicismul convențiilor teatrale, contestând artificialul, convenționalul și ceea ce este inesențial din existență : „Nu știu ce lipsă de libertate îmi reprezintă aceste lucruri ; cu cîtă

[7] Eugen Ionescu, *Note critice*, în „Licăriri”, anul II, nr.8-9, februarie, 1931, p.12, vezi *Război cu toată lumea*, ediție îngrijită și bibliografie de MarianaVartic și Aurel Sasu, vol. I-II, Editura Humanitas, Bucureşti,1992 vol.II, p.145.
[8] Eugen Ionescu, *op.cit*., p.145.
[9] Eugen Ionescu, *Contra literaturii*, în revista „Facla”, anul X, nr. 426, 12 octombrie 1931,p. 3, *Război cu toată lumea*, vol. I, p. 26.
[10] Eugen Ionescu, *Un teatru nou, convorbire cu d. George Mihail Zamfirescu*, în „România literară”, anul I, nr. 44, 17 decembrie, 1932, p. 4, *vezi Război cu toată lumea*, vol II., p. 147.
[11] Eugen Ionescu, *Treisprezece și unu*, în „România literară”, anul I, nr. 47, 7 ianuarie, 1933, p.1, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.149.
[12] Eugen Ionescu, *Contra teatrului*, în „Naționalul”, nr.37, 24 iunie, 1934, apud Gelu Ionescu, op.cit., p.124.
[13] Eugen Ionescu, *op.cit.*, p.124.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

tristețe îmi pare că ficțiunea este oprimată de realitatea contingentă, trasă îndărăt. Poezia sugerează. Teatrul prezintă bucăți diforme, impure, dintr-o realitatea periferică [...] Teatrul nu mărește just proporțiile: teatrul diformează, îngreuiază. Teatrul nu poate crea atmosfera. Atmosfera este spirituală, abstractă, și teatrul nu are la îndemână decât decoruri materiale sau gesturi care sfarmă armonia oricăror stări"[14].

Remarcăm faptul că numitorul comun al acestor texte este exprimarea nemulțumirii față de lipsa de vigoare a spectacolului teatral, a teatrului în general, a lipsei lui de subtilitate, acesta fiind o artă a „ațelor albe"[15], a trucurilor accentuate. Putem considera acest text ca o anticipare, pentru că în scrierile ionesciene de mai târziu, acesta pleacă tocmai de la critica adusă teatrului tradițional, așa cum o făcea în 1934. Tocmai îngroșarea „ațelor", a efectelor determină redescoperirea și înviorarea teatralității: „Convenția nouă pe care avea să o propună Eugen Ionescu după 1950 se va întemeia nu pe eliminarea celei vechi, ci pe exagerarea ei paroxistică, pe îngroșarea ce putea produce în scenă o stare de incertitudine; numai ilogicul, insolitul, misterul pot reîmprospăta forța consumată a dramaticului"[16].

Scrisorile din Paris publicate în Viața românească în perioada 1938-1946 arată un lucru important în evoluția concepției despre teatru a lui Ionescu și anume, creșterea interesului acestuia față de genul dramatic. Acestea cuprind însemnări de spectator sau relatări cu privire la viața teatrală de la Paris. Citind cu atenție aceste epistole, nu putem să nu remarcăm faptul că eseistul începe să analizeze, să invetigheze condiția estetică a teatrului, iar faptul că vede *Les parents terribles* a lui Cocteau la *Théâtre des Ambassadeurs*, îi dă speranțe în a căuta șansele teatrului. Vede și *Ondine* de Giraudoux și acest fapt îl determină să chibzuiască asupra „prejudecăților distincției genurilor" și asupra „odioasei superficialități […] prozaica mediocritate a teatrului naturalist"[17]. Pentru Ionescu nu există un teatru neuman, doar că umanitatea trebuie căutată „în realitățile esențiale"[18] și anume, în metafizică, „în lumea fantastică pe care omul o poartă în sine"[19] misiunea teatrului fiind cunoașterea, cunoașterea acestor realități esențiale. Astfel teatrul devine poezie, invenție, dramă și adevăr. Observăm aici un prim crochiu de program, o apropiere de genul dramatic prin promovarea unui „teatru de invenție fantastică prin care să fie revelată realitatea cea mai interioară (sîntem în descendența teoriilor suprarealismului) care să esențializeze viața (adică să apeleze la realții arhetipale) și să pună probleme de cunoaștere, adică să interogheze și nu să imite mai prost viața"[20]. Un teatru, așadar, de cunoaștere, un teatru care să evoce „lupta spiritului împotriva materiei"[21].

Pentru a exista, teatrul trebuie să acorde un loc important metaficicului și să îl aducă în fața spectatorului, să renunțe la convenții și la teatralitate, în schimb, să exprime și ceea ce este invizibil, adică ilogicul coincidențelor, iraționalul, groaza. Dar ca toate acestea să fie realizate, este nevoie de o schimbare a scenariului și a regulilor convențiilor în teatru, lucru pe care Ionescu îl va începe în 1943, scriind prima sa anti-piesă, *Englezește fără profesor*, care mai târziu va deveni *Cântăreața cheală*, în care nu vom întâlni nici conflict vizibil, nici intrigă închegată, nici personaje bine definite, nici unitate de timp, de spațiu, ci un amalgam de automatisme verbale și de banalități. Am insistat în capitolul anterior asupra talentului de

[14]Idem, *ibidem.*
[15]*Ibidem*.
[16] Gelu Ionescu, *op.cit*., p. 125.
[17] Eugen Ionescu, *Scrisori din Paris*, în „Viața Românească", anul XXXI, nr.6, iunie, 1939, p. 118-119, *vezi Război cu toată lumea*, vol. II., p. 261
[18] Eugen Ionescu, *op. cit.*
[19]Idem, *Ibidem*.
[20] Gelu Ionescu, op.cit., p. 127.
[21] Eugen Ionescu, *Scrisori din Paris*, pp. 261-262.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

dramaturg a lui Ionescu, manifestat încă din scrierile româneşti, asupra îndemânării lui de a regiza situaţii trăite sau inventate. O astfel de scenă este aceea în care asistăm la prezentarea urzelilor plăsmuite de romancierul Camil Petrescu cu scopul de a opri apariţia unei recenzii negative scrise de Ionescu pentru *Patul lui Procust*.

Există în partea a doua a volumului *Nu, Fals itinerar critic*, o întrerupere a discursului critic la adresa criticii, prin intercalarea a trei capitole denumite *Intermezzo* care au, probabil, după cum afirmă Mariano Martin Rodriguez, rolul interludiilor în teatru şi anume, acela de a reduce „tensiunea intelectuală, prin introducerea unor texte autonome, aparent mai uşoare, care să alunge senzaţia de monotonie creată de o singură temă pe parcursul întregii cărţi, demonstrând, în acelaşi timp, capacitatea autorului de a cultiva şi alte tipuri de proză”[22]. *Intermezzo nr 1 (Fără legătură aparentă cu textul*) este o înlănţuire de jocuri de cuvinte, un fel de monolog mimat, al cărui subiect este uimirea în faţa cuvintelor : „Deschid gura : «a» - şi mă mir, «rîs» - şi-mi vine să rîd, «to» -şi pufnesc în rîs, «te» - şi casc ochii, şi pe urmă, fiindcă vreau eu: «les». Şi a ieşit «A-ris-to-te-les»”[23]. Aceste enumerări inconsecvente ne amintesc de manifestele avangardiste, pe de o parte, dar şi de caracterul ludic al textului Englezeşte fără profesor, regăsit aici într-o formă iniţială : „Eu am obiceiuri ! o-bi-ce-iuri !obicei-uri ! o-biceiuri ! obice-iuri !”[24].

Cel de-al doilea intermezzo (*În definitiv, Domnule dragă*) pare a fi o confesiune existenţială, în care autorul ne vorbeşte despre starea lui spirituală, despre temerile lui, în special frica de moarte. Insă, considerăm că cel mai relevant pentru problematica abordată, este cel de-al treilea intermezzo (*Trifoi cu patru foi*), deoarece este singura exemplificare din opera ionesciană anterioară piesei *Englezeşte fără profesor* şi *Sclipiri* care conţine o idee absurdă. Un fapt neînsemnat cum este acela al cantităţii trifoiului cu patru foi în lume declanşează crize politice, războie, revoluţii. Absurdul creşte în intensitate odată cu execuţia unei bătrâne care se piaptănă în linişte, în loc să participe, ca toată lumea, de altfel, la dezbatere şi atinge punctul culminant când un chinez, încercând să lămurească controversa asupra procentului de trifoi cu patru foi, se cuvine a fi condamnat, pentru că numele său Pep-te Ne-Le este asemănător cu *pieptene*. Acest intermezzo, în aparenţă cu puţine elemente comune cu restul volumului *Nu,* nu este doar o implă scenetă antiştiinţifică, ci are rolul de a evidenţia ridicolul patimilor ideologice care provocau războiul, în aşa fel încât cei care nu acceptau ideologia actuală erau condamnaţi, aşa cum fusese arsă bătrâna pentru că se pieptăna. Ionescu se pronunţă aici împotriva oricărei ideologii totalitare. Unul din pionierii redescoperirii creaţiei româneşti a lui Ionescu, E.H.Van der Linden spunea, referitor la acest al treilea intermezzo: „Dans cette petite histoire nous rencontrons le procédé de la dégradation de l'action comme d'une mécanique brisée. Ionesco y ridiculise le fait que tout est prétexte à la politique. En cela, on peut certainement considérer cette nouvelle comme précurseur des premières pièces de théâtre qui exploitent ce même procédé”[25]. Efectiv, polemicile savanţilor asupra naturii trifoiului cu patru foi şi statisticele referitoare la acesta amintesc de modul în care domnii Martin şi Smith, din scena a VII a piesei *La Cantatrice chauve* emit ipoteze referitoare la prezenţa cuiva la uşă de câte ori se aude soneria sau când doamna Smith care îi răspunde soţului, care susţine că întotdeauna este cineva la uşă atunci când

[22] Mariano Martin Rodriguez, IONESCO înainte de La Cantatrice chauve. Opera absurdă românească, versiunea românească Iulia Bobăilă, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2009, p. 23.
[23] Eugen Ionescu, *Nu,* Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 139.
[24] Eugen Ionescu, *op. cit.* p. 140.
[25] E.H.Van der Linden, *Ionesco. De l'auteur roumain à l'écrivain français*, în „Neophilologus”, LIX, pp.357-371. / În această istorioară întâlnim procedeul degradării acţiunii ca şi cum ar fi vorba de un mecanism stricat. Ionesco ridiculizează faptul că totul serveşte drept pretext politicii. În acestă privinţă, nuvela de faţă se poate considera fără îndoilă o precursoare a pieselor de teatru care exploatează acelaşi procedeu./ [Trad. Noastră]

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

se sună : „Cela est vrai en théorie. Mais dans la pratique les choses se passent autrement”[26]. Și Gelu Ionescu remarcă că este vorba despre „o situație, un scenariu după care s-ar fi putut dezvolta o piesă ionesciană”[27].

In continuare vom încerca să demonstrăm că între postura de critic de artă a lui Eugen Ionescu și teatrul acestuia există o evidentă legătură, cronicile plastice pe care tânărul eseist le scria pentru diverse publicații, fiind adevărate anticipări ale felului în care viitorul dramaturg își concepe, ordonează și realizează producția dramatică. Se știe că, încă din perioada bucureșteană, Ionescu a fost un fervent vizitator al galeriilor de arte plastice, faptul concretizându-se în cronici plastice dedicate fie vreunui pictor, fie vreunui eveniment artistic de gen. Tânărul Ionescu se dovedește un fin critic și realizează în cronicile sale crâmpeie de povești care, pentru el, și mai apoi pentru cititorul croncilor, răzbat din pânzele analizate. In cronicile sale publicate în revista Liceului „Sf. Sava”, viitorul dramaturg demonstrează o sensibilitate pentru artele plastice, este bine informat asupra picturii, emite judecăți teroretice despre armonia culorilor, depsre lirism și emoție în pictură. Tânărul critic dovedește reale calități de scenarist, am putea spune, înzestrat cu o sensibilitate acută, realizând cronici impresioniste în care pânzele luate în discuție devin adevărate scene de viață. Ne surprinde faptul că în cronicile plastice ale perioadei, Ionescu abandonează spriitul critic mușcător, lăsându-se cuprins de o bucurie mărturisită în fața unui tablou, lăsându-se „condus de impresii, înlăturând din discursul său pseudo-critic orice alt criteriu de valoare”[28]. Aceasta este dovada sensibilității scriitorului față de pictură și de cultivarea formelor, fapt ce va anunța înclinația și opțiunea sa de mai târziu pentru teatru și pentru textul dramatic în sine.

Îi place Tonitza pentru că „îndeplinește cele două condiții indispensabile oricărui artist : este personal și emoționează. De o extraordinară sensibilitate, Tonitza reușește să exprime admirabil durerea : nu o durere deznădăjduită, revoluționară, ci, dimpotrivă, o profundă înduioșare, o înfrățire pînă la identificare cu oamenii, copii, păpuși, flori, lucruri”[29]. O altă cronică dedicată picturii lui Tonitza reliefează sensibilitatea pictorului, iar emoția crește treptat și este dublată de o mimică pe care cronicarul o împrumută personajelor din tablou : „O ! durerea sfîșietoare a păpușilor bolnave ! păpuși oameni și oameni păpuși – jucării stupide și triste. Surîsuri jalnice, naivitate deconcertantă. Jucăriile suferă și nu știu că suferă. Ingenuitate, inconștiență, plîns. Cîteodată uită și nu știu că uită și bucuria lor zdrobește mai mult decît tristețea. Și sunt mereu nedumerite : ochii, vai ! ochii stranii întreabă, se miră, ar vrea să știe și nu știu și nu pot știi”[30]. Intr-un alt loc, când pictura are ca obiect un interior sau un peisaj, criticul se străduiește să accentueze detaliile pânzei, compunând pentru ea o adevărată atmosferă : „Într-unul din Divanurile cu perne o rază de soare pătează în alb covorul, într-altul o rază luminează un colier de chihlimbar. Și prin această grijă a redării amănuntelor, N. Grant are ceva de clasic. Lacurile sunt redate mnunat de natural, cîteva flori din parc și trandafiri agățători, plini de viață, sunt simțiți cu o delicioasă sensibilitate”[31]. Pictura lui Tonitza își găsește, am putea spune, un

[26] Eugene Ionesco, *Théâtre complet*, edition présentée par Emmanul Jacquart, Gallimard, La Pléiade, Paris,1991 ,p. 25. /Aceasta e adevărat în teorie. Dar în realitate lucrurile se petrec altfel./ [Trad. noastră]

[27] Gelu Ionescu, *op.cit*., p. 130.

[28] Alina Gabriela Mihalache, *Eugen Ionescu/Eugéne Ionesco de la Teatrul Suprarealist la teatrul postdramatic*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016, p. 15.

[29] Eugen Ionescu, *N.N Tonitz*a, în „Revista literară a liceului „Sf. Sava”, anul I, nr. 6, 25 octombrie, 1927, p. 8, vezi Război cu toată lumea, vol. II., p.159.

[30] Eugen Ionescu, *Cronica plastică. Grupul celor patru*, în „Revista literară a Liceului „Sfîntul Sava”, anul II, nr.1, 8 aprilie, 1928, pp. 14-15, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.164.

[31] Eugen Ionescu, *Cronica plastică*, în „Revista literară a Liceului „Sfîntul Sava”, anul I, nr. 2, 22 martie, 1927, p. 9, *vezi Război cu toată lumea,* vol. II., p.154.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

corespondent în lirica lui Francis Jammes și anume, prin recurența temelor predilecte, păpușa, portretele de copii cu figuri senine precum păpușile, clovni sau Pierrot, flori sensibile care au un suflet aparte. Cu toate acestea, inocența copilărească nu este decât un refugiu în fața scepticismului vieții.

Parcurgând cu atenție însemnările criticului din aceste cronici de tinerețe, putem reține câteva idei și noțiuni importante care se vor repeta până târziu în scrisul său și anume : libertatea spiritului său, preferința pentru pictura lirică, pentru emoție în artă, respingerea retorismului liniilor, suspiciunea față de geometrismul artei moderne. Cât despre suprarealism, Ionescu îl consideră depășit și îi impută faptul că nu a reușit să transforme mișcarea artistică într-una aplicată, pragmatică :„suprarealismul nu este cultură, ci neantizarea ei ; nu este însă nici libertatea, ci automatism mecanic, determinare”[32], motiv pentru care îl ceartă și pe Perahim: „Perahim este victima unui de mult, de mult depășit surrealism, aciuiat la noi printre tinerii nostimi și inculți (și pentru care orice maladie nu este o rușine, ci o poză și o fală) din grupul revistei Unu. Ceea ce ne doare este faptul limpede că dl. Perahim are un talent care nici o îndoială nu poate lăsa ; că are o sensibilitate, întoarsă, dar de-o propulsivitate, de-o energie cu totul rară”[33].

În cronicile sale plastice se prefigurează viitorul dramaturg a cărui țintă va fi construirea unor imagini vii care să poată întrupa dinamica stărilor emoționale ale personajelor. Ionescu este preocupat să compună nu doar o redare critică care are la bază tabloul, ci tinde să realizeze imagini șocante care să rămână în memoria vizuală a cititorului. Tânărul critic de artă trăiește de timpuriu experiența unei transpuneri în cuvânt a picturii și se poate afirma că încă din perioada amintită, acesta se află în mod inconștient în căutarea și explorarea unui adevărat limbaj teatral. Multe dintre trăsăturile pieselor sale dramatice se prefigurează în conceptualizări condensate, schițe, fruste ale cadrului, în grija criticului pentru descrierea și descifrarea expresiei fețelor care se vor regăsi în realizarea personajelor sale : „Tragedia limbajului se întrevede deja în această convertire de semne, căci Eugen Ionescu este evident preocupat de a compune nu doar o descriere critică inspirată de tablouri, ci adevărate sintagme-imagini, vignete textuale menite să rămână imprimate pe retina cititorului”[34]. Astfel, în piesa *Jacques sau Supunerea*, personajul Robertei, așa cum este descris de către Roberta Tatăl, pare a fi desprins dintro pânză suprarealistă : „Și bubițe verzi sub pielea bej. Sânii roșii pe fond mov. Un buric strălucitor. O limbă ca sucul de roșii. Umeri panné și toate biftecurile celei mi necesare înalte considerațiuni. Ce-ți mai trebuie”[35].

Tânărul Ionescu este fascinat de pictorul olandez Van Gogh căruia îi dedică câteva cro[36]nici ample, publicate în revista *Vremea*. El evidențiază autenticitatea pictorului, sinceritatea netrucată a expresiei tablourilor sale : „Culorile devin din ce în ce mai halucinante. Peisajul capătă un dinamism de o violență neomenească. Culorile au devenit flăcări sau jar. O halucinare crește. Face un copac ca o flacără ; brazdele unui cîmp fug vertiginos, ca valurile, și se sfărîmă de orizont ; acoperișurile ard ; lumea nu se mai ține – le sparge, le haotizează. Nebunia lui Van Gogh crește”. Tânărul critic este impresionat de forța pe care o emană tablourile lui Van Gogh și consideră că această putere de atracție se datorează curajului pictorului de a nu mistifica

[32] Eugen Ionescu, *Șașa Pană: Sadismul adevărului*, în Reporter,anul IV, nr. 10-11, 4 iulie, p. 2, vezi *Război cu toată lumea,* vol. II., p. 297.

[33] Eugen Ionescu, *Rodica Maniu, Perahim, G.M. Cantacuzin*o, în „România literară”, anul I, nr. 11, 30 aprilie, 1932, p.5, vezi Război cu toată lumea, vol. II., p.189.

[34] Alina Gabriela Mihalache, op. cit., p.17.

[35] Eugene Ionesco, *Teatru I*, Jacques sau Supunerea, Editura Univers, București, 1994, p. 74.

[36] Eugen Ionescu, *Un oarecare Van Gogh, pictor*, în revista „Vremea”, anul X, nr. 518, decembrie 1937, pp. 26-27, vezi Război cu toată lumea, vol. II., p.206.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

realitatea şi pe relaţia de reciprocitate între imagine şi forma pe care aceasta o ia în artă : „Arta nu este o construcţie asemănătoare cu viaţa, ci expresie adâncă, cuprindere de viaţă, de semnificaţii de viaţă”[37]. Ceea ce îl fascinează la Van Gogh este pătrunderea firească a biografiei în această contopire dintre artă şi existenţă : „De altfel, Van Gogh e pentru frust în pictură, pentru simplu, pentru sărac, împotriva luminilor graţioase, a jocurilor dulci, echivalente ale florilor de stil din literatură. Viaţa este prea gravă pentru ca arta, reprezentare a lumei, să nu fie gravă, sobră. Şi pentru ca, mai cu seamă, să o evite, să nu o exprime”[38]. Aplicând date ale analizei picturilor lui Van Gogh, Ionescu va merge până la a-şi construi în teatru personaje care sunt un fel de alter-ego şi care vor încerca şi trăi experienţele sale sufleteşti. Ideea de bază o constituie cultivarea adevărului în arta teatrală, aşa cum cultivarea adevărului este în pictura lui Van Gogh o adevărată pledoarie încărcată de emoţie. De altfel, se ştie că în perioada românească Eugen Ionescu a făcut parte, cronologic vorbind, din generaţia experienţialiştilor, tineri scriitori care s-au dovedit preocupaţi printre altele de transpunerea biografiei în artă şi care profesau o adevărată mistică a trăirii, amestecând luciditatea cu febrilitatea existenţei. Există în pictura lui Van Gogh elemente care au stârnit admiraţia lui Ionescu şi anume căutarea adevărului în artă, un adevărat cult al luminii, care se va regăsi, aşa cum vom vedea mai târziu şi în câteva dintre piesele de teatru, în proza sa şi jurnalele sale franceze. Aşa cum Van Gogh era frământat de teama de a fi inutil, şi Ionescu dovedeşte o căutare a autenticului în opera sa, explicit în eseurile critice din tinereţe, în cronicile plastice, în jurnalele sale şi mai voalat în opera sa dramatică, toate exploatând elemente autobigrafice ce reprezintă adevărate obsesii pentru scriitor. Aceste aspecte le vom dezvolta într-un capitol aparte ce va fi consacrat operei dramatice, respectiv în opera autobiografică.

Înainte de a se dedica el însuşi picturii, Ionescu s-a dovedit deasebit de preocupat de arta modernă. In faţa petelor de culoare enigmatice pe care le prezintă tablourile, în faţa acestor linii care se frâng şi se întretaie, el vede un joc al forţelor opuse, o tensiune întru totul asemănătoare cu ceea ce se petrece pe scenă. Dacă, aşa cum o spune e însuşi în *Note şi contranote*, „teatrul are un mod propriu de a folosi cuvântul şi acesta e dialogul, e cuvîntul de luptă, de conflict”[39], tabloul îi apare de asemenea ca un teren al confruntării. Pentru pictor, ca şi pentru autorul dramatic, strădania de a compune se operează în spaţiu, plecând de la imagini care, puţin câte puţin, se dezvoltă şi compun adevărate constelaţii.iată, bunăoară, cum analizează Ionescu procesul de creaţie la un artist precum Gerard Schneider : „ El pleacă de la o pată de culoare, de la un ton care-i sună bine, de la o temă, de la o bază ; pata aceasta de culoare cheamă neapărat alta, complementară sau opusă. Se schiţează un dialog. Alte voci sau personaje cromatice se interpun, intră în acest joc, în această combinaţie sau compoziţie, sau în această construcţie ce se complică gradat şi mereu foarte simplu, dacă pot spune aşa, şi în care totul se încrucişează, se ramifică, se unifică din nou: se discută, murmurul valurilor sau al mulţimilor creşte, se organizează şi se confruntă forţe, se dau lupte, se sprijină reciproc, se despart, totul îşi face ecou, se repercutează, creşte, se transformă, se opreşte, se solidifică, se controlează, constituie un univers de sonorităţi, de glasuri, de pasiuni, de forme, de puteri, de volume, de culori, se constituie într-un tot o lume în afara lumii, în lume, o lume al cărei echilibru se realizează dinamic prin opoziţia elementelor sau a evenimentelor, un edificiu care nu e deci lumea, imitaţie a lumii, ci lume, totuşi, ca şi lumea cristalizată după chipul ideal al lumii”[40]. Apoi adaugă :

[37] Eugen Ionescu, *Un oarecare Van Gogh, pict*or, în revista „Vremea”, p.202.
[38] Eugen Ionescu, *op. cit.*, p.203.
[39] Eugène Ionesco, *Note şi Contranote*, Traducere din limba franceză şi cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, Bucureşti, ed. II, 2002, p. 25.
[40] Eugene Ionesco, *op.cit.*, p. 121.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

„Eventualii mei cititori, sînt sigur, nu vor şti desigur foarte bine dacă, în aceste ultime rînduri, am încercat să vorbesc despre structurarea operei picturale, muzicale, arhitecturale, dramatice, ori despre un plan strategic de bătălie”[41].

La Ionescu, pictura a apărut ca o modalitate privilgiată de a regăsi lumina pierdută. El își amintește cu precizie de o zi în care, pe când fiica sa era mică, el a contemplat, fermecat, rufele care se uscau. In acea clipă, lumea i s-a arătat ca un spectacol, dar ca și într-un tablou : „N’importe quoi est merveille, tout est une épiphanie glorieuse, le moindre objet respondit […]. Tout d’un coup, j’avais eu l’impression que le linge, sur la ficelle, était d’une beauté insolite, le monde vierge, éclatant. J’avais réussi à le voir avec des yeux de peintre pour ses qualités de lumière. A partir de là, tout semblait beau, tout se transfigurait”[42]. Ceea ce îl frapează mereu pe Ionescu la un tabou este lumina care emană din el. Ionescu scrie despre opera picturală a lui Msson că este înzestrată de un extraordinar dramatism pictural: „O lumină minunat de intensă vibra acolo, încercuită de noaptea care o combătea. Se desenau traiectorii, se cabrau linii violente, iar prin nişte planuri compacte o spărtură făcea să apară în faţa noastră spaţiul infinit”[43]. Această căutare a luminii în arta picturală își are originea indubitabilă în legătura cu pictura, deosebit de strânsă, pe care a avut-o Ionescu în copilăria sa. Bunăoară, icoana reprezintă persoana care, prin transfigurare a trăit plenar pătrunderea spirituală. Prin strălucirea sa, ea stă mărturie pentru experiența luminii. Când Ionescu îi împrumută lui Berenger, în Regele moare, dorința de a fi pe icoane, de a fi reprezentat pe icoane, acest fapt nu reprezintă dorința singulară de a rămâne în memorie, ci și aceea de a trăi experiența luminii învnainte de moarte. Culorile, pentru Ionescu, au puterea magică de a-i facilita legătura cu lumea de dincolo, ele dobândind o putere mai mare decât cea a cvintelor : „Les couleurs sont de ce monde, encore, pour moi; elles chantent, elles sont de ce monde et il me semble qu elles me relient a l autrre monde. Je retrouve en elles ce que la parole a perdu”[44].

Privind parcursul cronicarului, dramaturgului și al pictorului amator Ionescu, îl găsim chiar de la primele sale scrieri în căutarea, după cum zicea și Alina Gabriela Mihalache[45] , a unei modalități de a reprezenta dinamica imaginii plastice, intensitatea acesteia, prin îmbinarea unui limbaj ambiguu și banal cu ultrarealitatea atistică[46] , după cum însuși Ionescu o va numi, adică expresia universală pe care imaginația o clădește și care trebuie să răzbată. Viitorul dramaturg își formează din timp propria teorie despre teatru și artă, cuvintele cheie inventariate fiind realitate fantastică, ultrarealitate, adevăr, respectiv realism, realitate, mentinând astfel câteva din șabloanele care dominau scrisul său de la debut. Această revelație a imaginii care apare în primele sale cronici plastice se va concretiza în timp prin opțiunea scriitorului pentru textul dramatic, devenind principiu de construcție a piesei. Aceasta vine din dorința sa de a impune, în creația artistică, o altă viziune, piesele sale dând impresia că sunt „micro-evenimente declanșate ad-hoc în interiorul imagnii date”[47]. Prin importanța pe care imaginea o are în întregul pieselor,

[41] Idem, *op.cit*., p. 121.
[42] Eugene Ionesco, *Între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*. Traducere din franceză de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, Bucureşti ed. I, 1999, apud Marie-Claude Hubert, *Eugene Ionesco*, Les Comtemporans, Seuil, Paris,1990, p. 222. / Totul este minune, totul este o epifanie glorioasă, cel mai mic obiect strălucește. Deodată, avusesem impresia că lenjeria, pe sfoară, este de o frumusețe insolită, iar lumea neprihănită, strălucitoare. Reușisem să văd toate acestea cu ochii pictorului pentru însușirile sale de lumină. Incepând din acel punct, totul părea frumos, totul se tranfigura./ [Trad. noastră]
[43] Eugen Ionescu*, Note şi contranote*, p. 56.
[44] Eugene Ionesco, *La quete intermittante*, apud Marie-Claude Hubert, Eugene Ionesco, Les Comtemporans, Seuil, Paris,1990, p. 223./ Pentru mine, iarăși, culorile aparțin acestei lumi ; ele cântă, ele aparțin acestei lumi și, mi se pare, că mă leagă cu Cealaltă Lume. Regăsesc în ele ceea ce a pierdut cuvântul./ [Trad. noastră]
[45] Alina Gabriela Mihalache, *op. cit.*, p. 30.
[46]Eugene Ionesco, *Căutarea intermitentă*, traducere de Barbu Cioculescu, Editura Humanitas, București, 2002, p. 129.
[47] Alina Gabriela Mihalache,*op. cit.*, p.31.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Ionescu accentuează, ca și gruparea lui Breton, partea spectaculară a textului dramatic, renunțarea la convenția teatrală tradițională, pentru a sonda noi deschideri spre sensibilitatea spectatorului.

BIBLIOGRAPHY

1. **Esslin,** Martin, Ionesco and the Fairytale Tradition în „The Dream and the Play: Ionesco's Theatrical Quest", Moshe Lazar, Malibu, Undena Publications, 1982.
2. **Hubert,** Marie-Claude, Eugene Ionesco, Les Comtemporans, Seuil, Paris,1990
3. **Ionescu,** Eugen, *Nu*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991.
4. *Ionesco*, Eugene, *Căutarea intermitentă*, traducere de Barbu Cioculescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002.
5. **Ionescu,** Eugen, *Război cu toată lumea*, ediţie îngrijită şi bibliografie de MarianaVartic şi Aurel Sasu, vol. I-II, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.
6. **Ionesco**, Eugene, *Théâtre complet*, edition présentée par Emmanul Jacquart, Gallimard, La Pléiade, Paris,1991.
7. **Ionesco**, Eugene, *Note şi Contranote*, Traducere din limba franceză şi cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, Bucureşti, ed. II, 2002.
8. **Ionesco,** Eugene, *Între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*. Traducere din franceză de Simona Cioculescu,Editura Humanitas, Bucureşti ed. I, 1999.
9. **Ionescu,** Gelu, *Anatomia unei negaţii. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română (1927*-1940), Col. Universitas, București ,Ed. Minerva, 1991.
10. **Mihalache,** Gabriela, Alina, Eugen Ionescu/Eugéne Ionesco de la Teatrul Suprarealist la teatrul postdramatic, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016.
11. **Rodriguez**, Mariano, Martin, IONESCO înainte de La Cantatrice chauve. Opera absurdă românească, versiunea românească Iulia Bobăilă, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009.
12. **Simion**, Eugen, *Tânărul Eugen Ionescu*, Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2009.
13. **Van der Linden**, E.H., *Ionesco. De l'auteur roumain à l'écrivain français,* în „Neophilologus", LIX.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE HERMENEUTICS OF THE ESOTERIC

Cecilia Elena Cioroianu

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract:This short study – Hermeneutica Ezotericului is part of a complex chapter of the Phd. thesis. The contents of this work proposes the mapping of the esoteric phenomenon in the Romanian literature. The separation of the exoteric and esoteric realms will form a multitude of explanations transmitted through the predecessors experience and our own. By comparing, interpreting, looking for laws and typologies, identifying structures and functions with the crucial help of symbols, we determine the nature of the esoteric realm.

Keywords:Esoteric, exoteric, religion, symbol, masonry.

Constituind o categorie transliterară, culturală, în sensul larg al cuvântului, ezotericul a reprezentat dintotdeauna o tentaţie atât pentru creatori, cât şi exegeţii lor. Numeroşi autori, atât din literatura română, cât şi din cea universală, au recurs adesea, în operele lor, la diverse doctrine ezoterice, cu ajutorul cărora au încercat să comunice mesaje oculte, inaccesibile neiniţiaţilor.

Acest fapt a determinat, în paralel, dezvoltarea unei metode de interpretare a textelor pe care am numit-o „hermeneutica ezotericului", constând în adoptarea şi adaptarea unor elemente diverse din simbologie, hermeneutică biblică, ezoterism, mitologie, arhetipologie, etc., cu scopul de a înţelege mai bine textele literare.

Mai ales de-a lungul secolului al XX-lea, în literatura română s-a constituit o veritabilă tradiţie a acestui tip de abordare, care, în ciuda anumitor exagerări, a condus la rezultate remarcabile în studiul literaturii. Cu toate acestea, fenomenul respectiv nu a fost până în momentul de faţă definit, cartografiat şi evaluat într-o manieră sistematică.

Ne-am propus să definim şi să descriem această metodă „hermeneutica ezotericului" ca formă specifică a criticii literare prin investigarea ei în critica literară românească. Desigur, ca în orice cercetare, există avantaje şi mai ales limite ale acestei metode de interpretare a textelor literare.

Primul capitol delimitează conceptele - cheie ale cercetării, evidenţiind în egală măsură conţinutul termenilor „ezoterism" şi „hermeneutică", rădăcinile lor mitologice, filosofice şi religioase, particularizarea hermeneuticii ezoterice ca metodă de interpretare *sui-genesis (*bazată pe o anumită filosofie ca şi o serie de premise semiotice) precum şi relaţia ei cu producerea şi receptarea discursului literar.

1. Ezoteric *vs.* exoteric
2. Limite și vecinătăți conceptuale: mit, simbol, arhetip, enigmă ș.a.
3. Ezotericul ca ideologie; doctrine ezoterice (kabbala, masoneria, alchimia, gnoza)
4. Caracteristici ale limbajului ezoteric; coduri și strategii de comunicare.
5. Ezoterismul și religia
6. Ezoterismul și hermeneutica

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

7. Ezoterismul şi literatura

Încă din secolele trecute, ca şi în prezent de altfel , se remarcă un interes din ce în ce mai mare pentru domeniile mai putin studiate si inţelese ale ştiinţelor ezoterice. În conformitate cu definiţia dicţionarului: *Ezoteric*[1]este ansamblul principiilor care reglează transmiterea unui ritual, a unei doctrine, care poate fi înţeles numai de către cei iniţiaţi, ascuns, secret, iar *exoteric* reprezentând ceva care se predă în public, accesibil, destinat tuturor, *exoterismul* fiind partea unei tradiţii sau a unei religii care se poate divulga neiniţiaţilor. Având clar definite aceste concepte , acum să purcedem în explicaţia lor în lumea profană sau lumea destinată neiniţiaţilor.

Din prima clipă, cînd începem să conştientizăm realitatea înconjurătoare, apar o serie de întrebări existenţiale, la care căutăm răspunsul. Chiar dacă uneori întrebăm cine suntem, de unde venim şi încotro ne îndreptăm, ecoul acestor întrebări se pierde undeva parcă în neant, lasându-ne nedumeriţi, miraţi, dar în acelaşi timp dornici de a căuta în continuare. Febrilitatea care ne cuprinde în vidul existenţial creează şi mai mare prăpastia între noi şi Creaţie. Prin căutarea asiduă a răspunsurilor , încă din cele mai vechi timpuri şi pînă în zilele noastre persistă aceeaşi incertitudine. Odată cu dezvoltarea anumitor capacităţi de comunicare, scris, citit, desenat, vorbit, au apărut şi primele simboluri. Acest altfel de limbaj decît cel obişnuit a fost cercetat şi studiat, însă nu pe deplin elucidat şi explicat, astfel întrebările îşi mai caută încă răspunsul. Prin semne, pictograme şi percepte, simbolismul rămâne astfel un vechi limbaj catalizator universal care este menit să releve complicatele percepte şi credinţe oferind din ce în ce mai multe informaţii, dar încă reuşind să stârnească emoţii. Acest limbaj depăşeşte cu mult barierele de limbă, (unde fiecare îşi desluşeşte conform specificului său, mesajul) , de naţionalitate, religie şi cultură. Însă observaţiile noastre profane sunt făcute dintr-un plan axiologic orizontal, limitat şi mulţi dintre noi nu ne dăm seama că de fapt linia existenţială se dezvoltă după o spirală, a cărei ecuaţie a rămas cunoscută doar iniţiaţilor. Începem uşor delimitarea celor două tărâmuri : *ezoteric* şi *exoteric*, într-o manieră clară şi desluşită. Preocupările în ceea ce priveşte straturile enigmatice ale lumii, a naturii umane înseşi, analiza eseistică de natură ezoterică relevă în literatură şi nu numai, o prezenţă culturală mai puţin obişnuită.

După ce am definit cu o oarecare aproximaţie termenii de *ezoterism şi exoterism*, demersul nostru se constituie într-un parcurs de explicaţii izvorâte atât din experienţa predecesorilor cât şi mai ales a noastră personală. Căutând să comparăm, să interpretăm, căutând legi şi tipologii, identificând stucturi şi funcţii, determinăm astfel natura însăşi a ezoterismului în general. Altfel spus, abordând din perspectivă ezoterică fiinţa umană, conferim de fapt o simultaneitate între „ a *cunoaşte*", şi „*a fi"* (De fapt, problema a fost pusă încă de Parmenide: „a cunoaşte e totuna cu a fi"), fapt ce ne va răspunde într-o oarecare măsură nedumeririlor. De fapt, scopul acestor doctrine a fost şi este de a –i lumina pe oameni, de a le deschide noi perspective spirituale, în sensul unei purificări, eliminându-le îndoielile, izbăvindu-i de negurile necunoaşterii.

Nici un alt domeniu al cunoaşterii nu stârneşte atâta suspiciune şi controverse precum acest concept de ezoterism. Poate că neîncrederea este prezentă tocmai datorită faptului că nu oricine şi oricum poate pătrunde tainele sale. Pentru că experienţa ezoterică este revelată, nu urmează întocmai nişte reguli liniare şi bine determinate cum au celelalte domenii ştiinţifice. Faptul că este mai puţin înţeles şi abordat în cercurile literare sau ştiinţifice, ezoterismul refuză a-şi dezvălui voalul fin de care este înconjurat.

A fost făcută o diferenţiere încă din negurile vremurilor, pentru cunoştinţele transmise oamenilor. Acest misterios concept este menit să definească cunoştinţele şi învăţăturile obţinute prin percepţia unor fenomene spirituale accesibile doar anumitor persoane, iniţiaţilor, în opoziţie

[1]Ioan Opea, Carmen Gabriela Pamfil, Rodica Radu, Victoria Zăstroiu , *Noul Dicţionar al limbii române,* Ediţia a treia, p. 512.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

cu cunoaşterea exoterică, accesibilă tuturor oamenilor. El poate fi definit nu de puţine ori, ca o învăţătură „ ocultă",termen care sperie sau stârneste neîncredere, o doctrină, o teorie, tehnică sau procedeu de expresie simbolică, de ordin metaforic cu intenţie iniţiatică. În ezoterism, acţiunea sau iniţiativa unui profan, nepregătit şi ignorant ar putea produce pagube însemnate, mesajul riscând a fi alterat sau prost înţeles. Este binecunoscut faptul că pilonii pe care se sprijină ezoterismul sunt : ştiinţa, arta, filosofia şi religia.

Schimbând mentalitatea şi percepţia, dobândind o nouă atitudine, o altă vedere şi înţelegere asupra fenomenelor existenţiale, vor fi conduşi pe un drum nou, spre Adevăr. Aceste concepte revelatorii, nu se pot manifesta decât parcurgând toate gradele inteligenţei şi înţelegerii.

Această străveche ştiinţă, numită şi *arta nemuririi* a fost cercetată de către toate seminţiile pamântului.

Azi, ca şi în vechime , esenţa umană manifestă dorinţa de a-şi cunoaşte propria natură, propriul destin, întrebându-se ca şi predecesorii care va fi calea sufletului său după ce partea materială a învelişului corporal va fi dispărut. Cele mai vechi nedumeriri persistă şi azi, negăsindu-şi răspunsul. Sursa principală în acest excurs rămâne *Cartea Sfântă* sau *Biblia,* unde avem oarecum exemplificate prin pilde sau evenimente, răspunsurile mult căutate. Dar, aşa cum am explicat anterior, aceste răspunsuri nu au putut fi înţelese de mulţime, doar de câţiva aleşi care au depăşit pragul ignoranţei fie ea materială sau spirituală, devenid ucenicii unui maestru sau chiar iniţiaţi. Astfel efortul conştient, individualizat îndreptat către evoluţie atinge culmea responsabilităţii. De obicei oamenii evitau asumarea responsabilităţii, lasându-de adesea conduşi de către un individ ce reuşise urcarea pe treapta evoluţiei spirituale, făcând lumină în întunericul interior. Tocmai din aceste nevoi, a apărut religia care a fost iniţial înţeleasă ca o călăuzire a umanităţii către singura sursă *Lumina*. Se contura astfel logica şi măreţia concepţiilor lor despre Lume, a comportamentelor, simbolurilor şi implicit al sistemelor religioase. Se prefigurează astfel douădimensiuni : *sacru şi profan* raportate la Principiul Unic sau Dumnezeu. Atunci cînd trebuie să înţelegi un comportament straniu sau un sistem de valori exoteric, analizarea şi demistificarea lui devine inutilă sau inacceptabilă din punct de vedere al percepţiei.

Astfel, Centrul lumii trebuie să devină credibil şi nu vizibil aşa cum ar putea fi el înţeles de marea majoritate. Astfel, prin opoziţia *sacrului* şi *profanului* se subliniază într-o societate bazată doar pe ceea ce se poate percepe cu ajutorul simţurilor exterioare, sărăcirea adusă astfel de un comportament religios.

Elementul liant în realizarea acestui lung parcurs a fost şi este *Credinţa*. Fără voinţa puternică a transformării şi eliberării, fără credinţă puternică nu se poate depăşi subtilul prag al profanului. Atribuind valori pline se substanţă lumii materiale, crezând cu ardoare în materializarea elementelor, se nasc astfel primii maeştri ce pot conduce mulţimea spre ceea ce nu cunoaşte**.**

Putem observa că Moise ar putea fi primul învăţat care a separat ceea ce a primit la iniţierea făcută de Yahve însuşi în rol de Maestru de Ceremonii, de ceea ce a transmis profanilor care în lungii ani de pribegie, nu s-au îngrijit deloc de înălţarea spirituală, preocupaţi fiind să se închine la alţi idoli.

Ceea ce este de subliniat, este faptul că Moise nu era un oarecare om căruia Divinitatea se hotărăşte să i se dezvăluie, ci iniţierea lui iniţială a fost făcută în templele lui Osiris .

Ceea ce i se dezvăluie lui Moise nu i se putea dezvălui unui individ ales aleator din masa de oameni. Tocmai de aceea pentru întelegerea *exoterică*, era necesară sau chiar obligatorie *materializarea.* Au fost acele tăbliţe scrijelite în piatră, tocmai pentru a fi pe înţelesul gloatei care avea nevoie nu numai de un conducător ci mai de grabă de un exemplu demn de urmat.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Ceea ce i se dezvăluise din punct de vedere ezoteric lui Moise nu ar fi putut fi înţeles de mulţime iar dacă adevărul ar fi fost spus cu francheţe, Moise ar fi fost considerat un visător.
Iubirea faţă de adevăr şi cunoaştere nu trebuia să devină o relaţie, ci o stare de spirit, numai în acest fel putea fi percepută şi mai apoi explicată.
Altfel spus, religia a apărut nu ca o formă de manevrare a maselor, de supunere a lor prin texte sau doctrine ce urmau a fi îndeplinite cu stricteţe sau păzite, ci ea trebuia *înţeleasă* (nu fiind impusă) ca o transformare ce avea să apară în interiorul fiinţei umane. Aşa urma să se nască nu o ideologie ci *omul nou*. Omul trebuie conştientizat de existenţa sacrului şi totodată să devină capabil să facă diferenţierea clară între *ignoranţă* sau *profan şi sacru*. Pentru redarea termenului de sacru , mulţi dintre autori au recurs la terminologia strictă a cuvântului **hierofanie.** Aşa putea fi explicată mai bine existenţa fenomenului ce a transformat omul, astfel se putea manifesta sacrul, aşa putea fi înţeles. Desigur că, din această perspectivă, persistă şi o anume stare stânjenitoare în faţa anumitor forme de manifestare . Ceea ce se prezintă ca un paradox pentru multimea de rând, pentru iniţiat sau cel care a putut primi această manifestare, este forma supremă de comuniune cu *Unicul Principiu.*
Exprimând sacrul, un obiect *oarecare* devine *altceva*, fără a înceta însă să mai fie el însuşi[2]. La fel şi vechiul om sau vechea mentalitate fiind transformată, are altă percepţie. Pentru un profan însă un asemenea act sau o asemenea transformare nu va fi niciodată privită ca un act fiziologic, ci devine necunoscut, sau taină în care nu poate pătrunde oricît de mult ar încerca. De aceea, mulţi cei care nu au reuşit intrarea în spaţiul interior acuză iniţiaţii de şarlatanie.
Această *religie* , această transformare, trebuie privită şi din perspectiva timpului. Aici, în acest nou mod de gândire si vedere, timpul nu mai este perceput ca o axiomă, nici ca fiind omogen sau continuu. Timpul profan sau durata temporală obişnuită a lui acum se risipeşte, căpătând o altă semnificaţie. Aşa cum bine sublinia Mircea Eliade „ distingem încă de la început o deosebire esenţială între aceste două calităţi ale timpului: prin natura sa, Timpul Sacru este reversibil, în sensul că este de fapt un Timp mitic primordial redus la prezent."
Astfel, timpul rămâne repetabil la nesfîrşit. De aici se deduce faptul că durata nu este esenţială, ci înlelegerea. Ceea ce a devenit omul sau omul religios nu mai constituie o enigmă sau un mister. La o cugetare mai profundă, este izbitor cum un lucru de cea mai mare importanţă, am zice, zdruncină haotic sufletele, destructurând parcă tot ceea ce puteai percepe şi simţi până atunci. Ceea ce se întâmplă poate fi explicat doar dacă ţinem cont de valurile existenţei . Este curios să cunoşti *omul nou*, şi într-o anumită măsură să vezi participarea lui *religioasă*, doar cu inima şi cu sufletul, să-i asculţi tăcerea. Se naşte astfel aşezarea , într-un alt spaţiu deschis către înalt în strânsă comuniune cu Fiinţa Supremă.
Încă din cele mai vechi timpuri, oamenii au avut drept căpătâi o Carte a Legii Sacre. Fie că se numea *Cartea morţilor* fie că se numeşte *Biblie* sau *Coran*, acestea aveau rolul de îndrumare, de educare şi control asupra maselor.
Mesajele transmise, învăţăturile religioase, pot fi împărţite în două categorii: prima categorie care putea fi înţeleasă de fiecare om şi a doua categorie care putea fi înţeleasă doar de către cei care posedau învăţături ascunse ale Marii Opere. Dacă privim religia ca pe o carte, ei bine aceasta- deşi toată lumea o are, este foarte comună, poate fi obţinută cu uşurinţă, totuşi ea **nu poate fideschisă,** adică înţeleasă fără o relevare Divină. Numai Dumnezeu dăruieşte anumitor oameni pe care îi consideră demni, fărâma de lumină indispensabilă risipirii negurii.
Deşi putem da exemple din Biblie (cel mai elocvent considerăm noi fiind Cartea Apocalipsei după Ioan) , acestea vor fi închise profanilor cu şapte peceţi, şi trebuie să ne căutăm

[2]Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Ed. Humanitas Bucureşti 2000, p.13.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

atributelenecesare spre a o descifra. Între epistolele lui Pavel şi cele ale lui Petru există Epistola Sobornicească a lui Iacob, pe care dacă o studiem vom constata că este adresată „tuturor care încep să înţeleagă şi să lucreze în Marea Operă" [3]. Ceea ce afirma Sfântul Iacob: „ Credinţa fără fapte este moartă în ea însăşi", rămâne fără ecou dacă transformarea interioară nu s-a produs. La fel este şi interpretarea ei de către vulg sau exoterici, rămânând doar o scriere frumoasă care ar merita încercată doar de dragul de a face ceva . Ceea ce se înţelege de fapt este propia luptă individuală în cucerirea necunoscutului, prin silinţa noastră . Acestea erau faptele sau cunoştinţele pe care le transmitea Iacob. Omul simplu poate să citească sau să asculte toată doctrina creştină , dar dacă el nu simte că s-a produs o schimbare interioară extraordinară nu a înţeles nimic. Partea ezotericăajută în transformarea interioară deschizând noi parcursuri. Nu intenţionăm să revenim asupra doctrinei sau învăţăturilor creştine sau în ceea ce priveşte caracterul creştin, pentru că deja au fost spuse aceste lucruri de către predecesorii mei. Dar în ciuda dificultăţilor ce rezultă din acest excurs trebuie înţeles că doar religia sau tradiţia exotericăce este cunoscută azi ca fiind creştinism are un caracter esenţialmente ezoteric şi în consecinţă unul iniţiatic.

De aceea textele literare sau culte pot primi interpretări variate, în funcţie de context, vechime sau utilitate. Eroarea care pare evidentă de foarte multe ori în interpretarea învăţăturilor, rezidă din faptul că , nefiind prezentată prin intermediul unui iniţiat, ea pare a fi ceva comun sau firesc. Iniţierea conferă celui care a primit-o un caracter dobândit odată pentru totdeauna şi care este de neşters, ea fiind aplicabilă doar fiinţelor umane şi nu asupra ritualurilor destinate a fi ca vehicol. Acţiunea care se exercită este raportată la Duhul Sfânt. Materializarea în concret a experienţelor ezoterice este exercitată printr-un altfel de limbaj, unul specific care conţine elemente criptate. Strategiile de comunicare vor căpăta o nouă formă , în funcţie de ceea ce trebuie transmis.

Aşa se dezvoltă învăţăturile adepţilor alchimişti, care nu au fost niciodată înţelese de către vulgul epocii lor şi nici de intelectualismul zilelor noastre. Alchimia de această dată nemaifiind considerată ştiinţă ci o adevărată artă, ea se va supune esoteric Cercului Conştient al Umanităţii Solare. Ea îşi execită menirea doar în cadrul cercurilor de studii ermetice. Ca să putem pătrunde în acest labirint ezoteric, o vom face prin intermediul învăţăturilor . Admirând personalităţile complexe dotate cu capacitatea de a dezvolta în mod consecvent şi interactiv structura umană, observăm transformarea misticii înalte bazate pe experientele interioare, care i-au condus la cercetări aprofundate în lumea spirituală, a formării unui alt tip existenţial, mult mai profund şi mai luminos. Separarea de lumea materială incertă şi efemeră, aduce noi revelaţii spirituale şi dezvoltă o nouă esenţă. Materialismul urmărea eliminarea nivelului divin-spiritual din cunoaştere prin contestarea acestuia în Univers.

Dacă stăm să raţionăm acest concept prin inermediul logicii şi al dualităţii, lesne se observă că oricărei realităţi materiale din Univers îi corespunde ceva la nivel spiritual. De altfel, întreaga evoluţie a umanităţii mai întâi biologică apoi istorică sau socială este o ilustrare cât se poate de clară a acestui adevăr.

Cunoaşterea directă a resorturilor spirituale ale umanităţii, ca şi cunoaşterea părţii materiale sau a materiei înseşi se va obţine doar prin eforturi susţinute de perfecţionare continuă a personalităţii sau a structurii noastre spirituale, pentru a deveni apţi şi demni. Asumarea responsabilităţii conştiente a relaţiei Uman - Univers va deschide căile cunoaşterii atât de mult râvnite. Din cercetarea sau experimentarea acestor paradoxuri s-a născut binecunoscuta zicală, ce stă şi azi mărturie la intrarea celebrului templu din Delphi : „ Cunoşte-te pe tine însuţi".

[3]Kwen Khan „*33 gravuri alchimice dezvăluite"* Editura AGEAC, p.148 .

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Atât cunoaşterea se sine cât şi întelegerea lumii interiore înalţă pe trepte superioare spiritul şi implicit persoana. Gândind astfel, omul ne apare ca o dualitate, o fiinţă dublă, cu o problematică terestră şi una cosmică, revenindu-i sarcina de a realiza într-un mod cît mai armonios simbioza între ele, culminând cu o sinteză superioară acestora.
Structurilor şi evenimentelor aparţinând lumii spirituale sau lumii sensibile, precum şi înlănţuirea lor în spaţiu, deschide ochiul divin , dăruindu-ne posibilitatea de a răspunde raţiunii de *a fi*. Cu toate că aceste învăţături erau transmise pe cale orală de la maestru la discipol, s-a găsit şi o modalitate de comunicare care să nu trădeze latura ezoterică.
Astfel, Gnoza, ca doctrină ezoterică poate răspunde la nevoia primordială a omului de a şti cine este şi încotro se îndreaptă. Ea are pretenţia de a îndruma omul spre a găsi prin el însuşi soluţia exactă a tuturor tainelor naturii, şi sugerează să ne autoexplorăm pentru a ne cunoaşte cu adevărat.Ne învaţă că nu merită efortul de a trăi doar pentru a trăi şi fără a şti nimic despre noi înşine.
Din punct de vedere etimologic, cuvântul *gnoză* provine din limba greacă şi se poate traduce prin *cunoaştere*. Dar este evident că este vorba despre o cunoaştere universală şi atemporală. În ezoterismul gnostic, se zice că este bun ceea ce se află la locul său şi este rău ceea ce nu se află la locul său. Astfel putem spune că în interiorul orbitei sale intelectul este bun, iar în afara ei ne poate aduce grave prejudicii.
La fel ca orice doctrină ezoterică, şi cunoaşterea gnostică conţine patru mari coloane: filosofia, arta, ştiinţa şi religia.
Astfel, ca filosofie, gnoza implică totdeauna un mesaj dirijat spre conştiinţa fiinţei umane, care îl invită pe om la o reflecţie conştientă şi care îl conduce spre Divinul care există în fiecare creatură umană.
Gnoza consideră în numele ADEVĂRULUI că înţelepciunea cosmică se mişcă şi pulsează în tot ceea ce a fost, este şi va fi, astfel că de-a lungul timpului eroi ai cunoaşterii strălucesc în noaptea adâncă a tuturor epocilor trecute şi viitoare. Fie că vorbim despre Hermes Trismegistul, de Thot cu *Tăbliţele lui de smarald*, sau că ne referim la înţelepţii Greciei Antice care învăţau mulţimile despre misterele din Eleusis, fie la sacerdoţii incaşi[4], putem observa că înţelepciunea ocultă străluceşte peste timp de aici, de acolo şi de dincolo.
Recomandarea acestei doctrine, ca remediu al momentelor de confuzie al stadiului haotic în care se găseşte omenirea, este să ne afundăm în înţelepciunea trecutului, în orientarea prezentului şi să căutăm primele albii ale înţelepciunii cosmice a Naturii.
Papirusurile egiptene, codexurile mexicane, sulurile de la Marea Moartă etc., oferă în profunzimea lor simbolică un sens gnostic care scapă interpretării literare şi care niciodată nu au avut o explicaţie de natură exclusiv intelectuală sau ştiinţifică.
Limbajul gnozei se consideră a fi deopotrivă atât semi-filosofic cât şi semi-mitologic, limbaj în care se prezintă o serie de simboluri cu fond ezoteric şi care îi vorbesc conştiinţei. Arta gnostică se vrea a fi *Arta Regală a Naturii* pe care să o întâlnim în Piramide, în hieroglife, în vechile pergamente ale Evului Mediu, în ***Iliada*** lui Homer, în muzica lui Bethoven, în ***Divina Comedie*** a lui Dante etc. Ea se bazează pe ” legea lui şapte”, lege care pune ordine în tot ceea ce este creat: cele şapte zile ale săptămânii, cele şapte culori ale prismei, cele şapte note muzicale, şi ne arată că lipsa de valori spirituale produce degenerare.
Când ne vorbeşte despre ştiinţă, gnoza vrea să ne inducă pe tărâmul Ştiinţei Pure, Ştiinţa alchimiştilor medievali, a lui Paracelsius, Pavel din Tars, ştiinţă care este pusă în serviciul fiinţei.

[4] Samael Aun Weor, *Înţelepciunea Gnostică*, suport de curs, p. 12, editura AGEAC.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Gnoza consideră că există doar o singură Religie, unică şi mai ales cosmică, ce îmbracă diferite *forme religioase*, adaptate vremurilor şi nevoilor omenirii. De asemenea, mai consideră faptul că toate învăţăturile şi indicaţiile cultelor religioase nu servesc la nimic dacă nu le experimentăm în noi înşine. Pentru a le face cunoscută această nouă latură, exegeţii au recurs la tehnici exoterice, cu ajutorul simbolisticii geometrice , care prin imaginele lor comunicau substanţa vieţii spirituale.

Trecerea de la exoteric la ezoteric poate fi realizată prin studiul simbolurilor. Acest cuvânt *simbol* vine din grecescul *Symbolon;* înţelegerea simbolului putem spune că depinde în mare măsură de cât este de pregătit, sau de cunoaşterea celui care studiază. În greceşte, el poate însemna semn, marcă sau emblemă dar este o mare deosebire între emblemă, siglă şi simbol. Emblema (ornament) poate fi considerată ca o reprezentare directă a unei idei, de exemplu : taurul care este o emblemă a forţei.

Considerăm că este nevoie în primul rând ca textul ce se studiază să aibă într-adevăr un potenţial simbolic şi nu oricum, fiindcă se poate ajunge la abuzuri şi greşeli în interpretare. Şi dacă descoperim că acest potenţial al textului literar există, pentru studiu şi pentru a găsi explicaţia sau interpretarea adevărată, trebuie să urmăm nişte reguli pe care scriitorul însuşi le-a stabilit şi le -a parcurs în procesul de creaţie literară. Trebuie să căutăm înţelegerea simbolurilor cu răbdare şi după reguli precise, încă de la ***început.***

Căci ce înseamnă în latină acest ***început– initium***- decât **iniţiat** ?

Iar odată înţeles şi început acest drum studiul simbolurilor poate duce departe. A fi iniţiat înseamnă că ai puterea să spargi învelişul mental, adică să scapi de limitările minţii, pentru a păşi *dincolo*; numai penetrând acest înveliş putem purcede în dobândirea adevăratei iniţieri.

Există o mulţime de simboluri, în viaţa de zi cu zi, de care poate uneori nu ne dăm seama, dar tocmai pentru că ele sunt înţelese de toată lumea. De ce punem mâna dreaptă pe inimă, dacă nu pentru a exprima cu sinceritate respectul nostru? Bărbaţii care îşi strâng mâna – iată un gest banal al politeţii, însă acest gest este de fapt un simbol al loialităţii şi al devotamentului. Dar există şi simboluri rar întâlnite, oarecum ascunse celor nepregătiţi: simboluri religioase, morale , filosofice care sunt mai greu de descifrat.

Poate că cea mai în vogă doctrină ezoterică, ai cărei adepţi îşi transmit cunoştinţele, descifrează şi caută să – şi desăvârşească Marea Operă Interioară cu ajutorul simbolurilor este *masoneria.*

Este binecunoscut faptul că, există o multitudine de secte şi rituri masonice, există diverse împărţiri ale masoneriei pe obedienţe, recunoaşteri, comunităţi şi grade. Cu toate acestea toţi masonii, până la unul, recunosc şi declară faptul că sunt fraţi într-o Unitate a cunoaşterii absolute, dincolo de secte şi de rituri. Sunt două elemente care fac posibilă această unitate. În primul rând adevărata Iniţiere, una în timp, spaţiu în toate riturile lumii, deşi cei care o primesc sunt diferiţi prin etnie, religie sau moravuri. În al doilea rând, întreaga masonerie universală îşi întemeiază valoarea iniţiatică pe simbolurile pe care le foloseşte [5]şi care ajută la transmiterea neîncetată de-a lungul veacurilor a cunoştiinţelor pierdute.

Studiul simbolurilor reprezintă pentru adepţii masoneriei un ajutor preţios şi indispensabil pentru a ajunge la adevărata cunoaştere şi pentru a menţine vii anumite forme ale învăţăturilor secrete transmise secole de-a randul pe care orală, iniţiaţilor. Încercăm a putea răspunde pe scurt la întrebarea: cu ce ne ajută studiul simbolurilor folosite în masonerie?

Opinăm că, masoneria însăşi prin simbolurile ei, ne poate dezvălui frumuseţea religiilor antice, a doctrinelor de mult uitate care stăpâneau minţile oamenilor şi care pentru noi pot părea la început pline de mister, stranii, dar totuşi frumoase.

[5] Jules Boucher, *Simbolurile Francmasoneriei*, Ed. Rao, p.15

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Pentru a putea exemplifica cu ce putem începe, decât cu adevăratul nume a lui Dumnezeu, IHWE, rămas necunoscut până ce El însuşi i l-a spus lui Moise. Acesta a gravat inefabilul nume pe un vas de aur şi l-a ascuns în Sfâna Sfintelor.
Observăm că acest cuvânt este compus numai din consoane şi este posibil ca Moise să-l fi comunicat doar la foarte puţini oameni printre care se numără cei doi fraţi ai săi sau Înalţilor Preoţi, deschizând astfel prima Lojă Masonică în locul unde Dumnezeu i-a dat Tăbliţele Sfinte scrise de însuşi Marele Arhitect.
Ce sunt de fapt aceste porunci şi care a fost rolul lor primordial? Ei bine, cele zece porunci sunt primele învăţături exoterice (pe înţelesul tuturor) care coordonau viaţa religioasă şi socială a poporului lui Israel, separându-l astfel de celelalte popoare. Apoi cu ocazia următoare a minunatei apariţii a lui Dumnezeu la poalele muntelui Horeb, flăcările din tufiş au emis raze de lumină care nu au putut fi suportate de Moise. Acesta şi-a protejat ochii de Puternica Lumină Divină dar în acelaşi timp şi-a dus mâna la inimă.Acest gest reprezintă un semn de ascultare, supunere şi pocăinţă.
Până la a trece la explicarea câtorva din simbolurile clasice ale masoneriei, am vrea să prezentăm un fapt care ne -a atras atenţia studiind Vechiul şi Noul Testament. Este vorba despre cifra 40 care apare mereu în Biblie. Astfel: este binecunoscut faptul că Potopul a ţinut 40 de zile şi 40 de nopţi şi apa a acoperit Pământul alte 40 de nopţi.
Mana dată de Dumnezeu israeliţilor a avut rezerve 40 de ani. Aceştia au rătăcit în deşert 40 de ani. Primul rege evreu a fost Saul. Domnia lui a fost de 40 de ani. La fel şi marele rege Solomon.
Domnul nostru Isus Cristos a postit 40 de zile şi a fost ispitit timp de 40 de zile şi slujit de îngeri în deşert tot 40 de zile şi a rămas după Înviere tot 40 de zile pe Pământ.
Simbolistica cifrei 40 se deduce din combinarea ezoterică a cifrelor patru şi zero. Cifra patru reprezentată geometric prin figura pătratrului, având toate laturile egale, el se află în contrast direct cu cercul. Prin forma sa perfect echilibrată, pătratul reprezintă ceva pozitiv. Dacă ne gândim la simbolistica lui primară, acesta reprezenta pământul. Egalitatea laturilor sale poate însemna stabilitatea şi echilibrul, anotimpurile, punctele cardinale, etc. El asigură ordinea Universului, asumându-si rolul în mai toate tradiţiile, inclusiv în cea creştină. La egiptenii antici, figura pătratului reprezenta desăvârşirea. După Jung definiţia psihologică a pătratului fiind „ este cea a realităţii pământene şi a unei personalităţi ce nu şi-a întregit încă faptele”. Cifra zero poate fi identificată prin asociere cu simbolul cercului. Deşi ca semn aparent simplu, cercul are un univers bogat de semnificaţii. Fără început şi fără sfârşit, el reprezintă ezoteric principiul vieţii. Poate însemna Cosmosul, Divinitatea, perfecţiunea. Dacă aprin asocierea celor două cifre obţinem cifra 40, vom vedea desluşit ceea ce Divinitate ne comunică în forma simbolică, adică treptele pe care trebuie să le parcurgem pentru desăvârşire.
Poate că cele mai cunoscute simboluri masonice sunt Echerul şi Compasul. Ele definesc şi marchează împreună cu Cartea Legii Sacre, luminează pe toţi cei care lucrează pentru aflarea a ceea ce s-a pierdut.
Cuvântul *Echer* provine din limba latină şi anume „ exquadra” care înseamnă „ a ciopli un unghi drept”[6]. După regulile matematicii, Ragon ne spune că „are proprietatea de a face corpurile pătrate”; cu echerul nu poţi realiza nimic rotund, şi el este rezultatul uniriii, al împreunării dintre linia verticală şi cea orizontală. El poate însemna ideea de dreptate, de echidistanţă, şi, de ce nu, de regularizare a materiei. Dar nu numai materia o corectează Echerul, ci el acţionează şi asupra omului însuşi spre al supune îndreptărilor.

[6] Jules Boucher, *Simbolurile Francmasoneriei*, Ed. Rao, p.17.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În masoneria lucrativă, doar cu ajutorul Echerului piatra brută poate fi transformată într-o adevărată piatră cubică cu feţele aşezate perfect în unghi drept. După trecerea la masoneria speculativă, putem observa faptul profanul iniţiat întru Lumină, lucrează şi cunoaşte doar unealta care îi permite să-şi şlefuiască propiile cunoştiinţe şi să se îndrepte pe el însuşi. Folosit atât ca simbol pentru explicarea noţiunilor transmise aparţinătorilor Ordinului, Echerul este folosit şi ca însemn al puterii, cu respectarea raportului de trei la patru al catetelor lui Pitagora.
Practic, putem spune despre purtătorul Echerului ca deţine puterea masonică.
Compasul este instrumentul care a fost creat de om probabil după ce a descoperit roata. Mai bine zis, omul a creat acest instrument atunci când a simţit şi a avut noţiunea de cerc. Iar cercul *este* emblema Soarelui.
Compasul este astfel un instrument mobil, activ, cu care se pot trasa cercuri de diferite raze. Inginerii îl pot folosi atât la măsurare, cât şi pentru a compara diferite mărimi.
Compasul are braţe egale şi până la deschiderea sa maximă de 180 grade, el poate trasa un infinit de cercuri, sub o infinitate de unghiuri. În masonerie el se foloseşte deschis la diverse grade, cele mai des întâlnite fiind la 45, la 60 şi la 90 de grade. Aceasta este deschiderea maxim admisă de masonerie, şi ea ne arată că există anumite limite ale cunoaşterii pe care omul nu le poate depăşi.
Dacă vom considera în continuare că echerul reprezintă *materia* şi compasul *spiritul* mereu în căutare de răspunsuri, atunci putem observa că deschis la 90 de grade, compasul devine un echer perfect şi just, iar cele două noţiuni sunt în echilibru.
Folosind ca unelte cele două simboluri analizate succint de noi – Echerul şi Compasul , masonul îşi poate croi drumul drept în acţiunile sale şi în permanenţă îşi poate măsura cunoaşterea.

BIBLIOGRAPHY

1. Ioan Opea, Carmen Gabriela Pamfil, Rodica Radu, Victoria Zăstroiu , *Noul Dicţionar al limbii române,* Ediţia a treia, Editura Litera International, Bucuresti, 2008.
2. Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2000.
3. Kwen Khan „*33 gravuri alchimice dezvăluite"* AGEAC- Asociaţia Gnostică de studii antropologice şi culturale, Editura Papiryrus, Cluj –Napoca.
4. Samael Aun Weor, *Înţelepciunea Gnostică*, suport de curs, AGEAC-Asociaţia Gnostică de studii antropologice şi culturale .
5. Jules Boucher, *Simbolurile Francmasoneriei*, Editura. Rao, Bucuresti, anul 2006.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE SHORT PROSE OF RODICA OJOG-BRAŞOVEANU

Dorina Nela Trifu

PhD, University of Bucharest

Abstract: This study aims to analyse the short stories of the volume Men are pigs. If in the short prose volume Fat and stupid what is interesting is the female typology, in the Men are pigs volume i will also analyse the male typology. The exemples will be from the significant novels Aprilia, 2000 New Year etc. My study is supposed to be an answer the question: If the women in Rodica Ojog-Braşoveanu's prose are some original beings, which is the author's vision regarding men? Of course this question must be linked to another: Why did the author express herself vulgarity when she named her book just like the central short story ***Men are pigs?***

Keywords:short story, man, tipology, pig, male.

Studiul are ca obiectiv analiza nuvelelor din volumul *Bărbații sunt niște porci (2000)*. Dacă în volumul de proză scurtă *Grasă și proastă (2000)* interesantă este tipologia feminină, în volumul *Bărbații sunt niște porci (2000)* voi analiza în plus tipologia masculină. Exemplificările vizează nuvele semnificative ca *Aprilia*, *Revelion 2000*, *Două drepte paralele*, *Un revelion à la Liz Taylor*, *Sertarul*, *Quot licet Iovis, Os de vagaboandă*, *Orgolii*, *Nebunul ăsta de Alex*, *Zâna cea bună*, *Giuvaerele Despinei*, *Clătite cu brânză*, *Aparențe*, *Bărbații sunt niște porci*, *De ce?*, *Prima noapte albă* . Studiul meu se vrea a fi un răspuns la întrebarea: *Dacă femeile din proza Rodicăi Ojog-Braşoveanu sunt niște ființe originale, care este viziunea autoarei în privința bărbaților?* Desigur această întrebare trebuie corelată cu o alta: *De ce scriitoarea s-a afirmat vulgar când și-a intitulat cartea la fel ca pe nuvela centrală,* ***Bărbații sunt niște porci?***

În prima schiță, figura Apriliei ține de legendă. Figura angelică asemănătoare cu a unei zâne contrastează puternic cu înjurăturile suculente pe de o parte, cât și cu generozitatea pe de altă parte. Apariție diafană ca o floare, ea cade pradă adulterului. *O primă ipostază* a bărbatului, care justifică încadrarea în categoria mai amplă a bărbaților fără scrupule, după cum anticipează și titlul volumului, este aceea de curtezani care sucesc mințile femeilor căsătorite și au aventură după aventură precum albinele care zboară din floare în floare: „E crai bătrân, găsește el mâine altă mioară." (Ojog-Braşoveanu, Rodica, *Bărbații sunt niște porci*,București, Editura Nemira, 2014, p.17). *Aprilia* este o poveste pe tema adulterului care face ravagii în căminele fericite. Regăsim aici o serie de căsătorii și de divorțuri, de divorțuri și de căsătorii, în care culpa revine atât părții feminine, cât și celei masculine. În fața faptului împlinit, nici soțul, nici soția nu cred trădarea din partea celuilalt. Pe de o parte, soția nu crede că Făt-Frumos a fost în stare a o părăsi, pe de alta nici chiar soțului nu-i vine a crede că a putut înșela. Imediat, situația se inversează și ea, femeia fatală, în ipostaza Ilenei Cosânzene este capabilă cu ușurință de a-l părăsi pe Făt-Frumos. De data aceasta, el este dezamăgit, iar ea nu poate înțelege cum a putut trăda. În toată proza Rodicăi Ojog-Braşoveanu adulterul se repetă la nesfârșit și în felul acesta se prelungește tragismul, apoi suferința se amplifică prin *tehnica bulgărelui de zăpadă*. În plus, pretutindeni în proza sa, tragicul este anesteziat de comic.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În nuvela *Revelion 2000*, ipostaza de bărbat ratat, care nu știe a-și atinge scopul în viață este încarnată de Bogdan. El este tipul bărbatului bleg atât prin fizic, dar și prin faptul că se lasă condus de o femeie. În opinia sa, femeile sunt neinteresante și viclene. Dorința sa de a-și întemeia o familie rămâne doar o aspirație. Bogdan se complace cu o existență mediocră, fiind izolat mai mult de un deceniu de soția sa, care consideră că este mai bine să trăiască singuri. Când se revăd peste ani la Revelionul din anul 2000 de la Restaurantul Continental, cei doi sunt niște străini, care nu mai au nimic în comun. Dacă peste ani Mirela își pierde prospețimea, el simte că și-a ratat viața. La ultima lor întâlnire, Mirela parcă nu-l mai recunoaște: „Își ridică genele lungi, îndreptând o privire spre Bogdan. Hotărât, lumina dimineții nu-l avantaja. Arăta exact a ceea ce și era: un bărbat matur spre moșuc, țintuit în tiparele unui băiețandru, cu suflet ponosit și nădejdile zdrențuite părăsite într-un pod plin de praf, alături de o umbrelă veche, o canapea desfundată și o pungă plină de ochelari care aparținuseră cândva bătrânilor familiei…" (*ibidem:* 39). Regretul său este regretul bărbatului matur care-și dă seama cu durere că timpul nu mai poate fi retrăit și că ceea ce nu trăim la timp nu mai trăim niciodată: „Cine-și închipuie că se mai poate întoarce pe ulițele tinereții e nebun." (*ibidem:* 40).

Două drepte paralele, un text cu caracter autobiografic, completează tipologia masculină cu aceea a bărbatului subjugat de iubire, ilusrat de Doru. Povestea se regăsește într-un roman polițist al autoarei numit *Plan diabolic (1974)*. Iubirea este văzută prin metafora dreptelor paralele, deoarece sentimentele celor implicați în relație nu se intersectează. Într-o relație de tip chiasmic, Doru o iubește pe Tana, dar fața îl tratează cu indiferență. Cati îl iubește pe Doru, iar el o tratează cu nepăsare. Îndrăgostit la prima vedere de Tana, Doru stă departe de deținuta închisă din cauza afacerilor ilegale și a furtului. În compania lui Cati, el se gândește tot la Tana. Numai când Tana îl părăsește, Doru se întoarce la Cati, nu pentru a o iubi, ci pentru că nu suportă singurătatea. Fiindcă dragostea nu se concretizează în niciun fel, Doru și Cati mor nefericiți.

În nuvela *Un Revelion à la Liz Taylor* misterul țesut în jurul Manuelei va fi dezlegat pentru cititor de-abia în final: Manuela era o funcționară modestă căreia i se îndeplinește un vis din adolescență. Visul cuprindea dorința de *a trăi pe picior mare* numai câteva zile în compania unui domn fermecător. Mario, personajul care merge cu ea în voiaj nu îi intuiește intențiile și o crede o doamnă distinsă și bogată. În realitate, ea avea o condiție modestă. Hainele scumpe o fac să pară altcineva. Mario este tipul de bărbat atrăgător, plin de energie și virilitate, iubitor de aventură: „ Un bărbat de treizeci și doi de ani sau poate treizeci și cinci de ani, cu figură marcantă, de blond trăit mult în aer liber. De exemplu, ar fi putut fi marinar și geolog. Emana energie și virilitate, dar cel mai mult îi plăcea faptul că profesia nu-și pusese încă amprenta pe chipul lui. N-avea nimic murdar, nici urmă de șmecherie libidinoasă, nu simțeai *aftershave*-ul de gigolo." (*ibidem*: 58). Mario este derutat de sejurul la mare în care partenera nu schițează nicio grimasă care să semene cu dorința unei relații amoroase. Motivația pentru care a fost selectat să petreacă un timp la mare în compania unei doamne rămâne un mister. Excursia se rezumă la discuții banale, cazare separată și la mare distanță unul de altul și aproape nicio distracție. Dorința Manuelei de a merge la mare se naște dintr-un complex de inferioritate care are legătură cu sărăcia din copilărie. Dacă Mario era dornic de o aventură amoroasă, pentru Manuela Revelionul la mare semnifică un vis împlinit.

Sertarul este o schiță pe tema avariției exacerbate. Jean este tipul avarului exagerat a cărui dorință de a acumula este în fapt o boală patologică. Bărbuleștilor le plăcea să mănânce la pomeni, unde mâncarea era gratis și gustoasă pe deasupra. O secvență de un comic teribil este aceea în care soțul încearcă a-și convinge consoarta să poarte o pereche de pantofi luați de la tomberon: „ – Asta-i prea de tot, parcă n-ai știi ce vremuri trăim! Când un Procopiu, care a fost

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

profeosor universitar, nu scapă niciun parastas şi, pentru câteva mii de lei, acolo, duce şi copiii Ioneştilor la şcoală! … Dar ca să fii tu împăcată, îi dăm la vopsit şi nu-i mai recunoaşte nici fabricantul! O să ne cam coste, au băgat şi ăştia de la chimicale nişte preţuri fiorose, dar – o ciupi galant de bărbie – ce nu fac pentru iubita mea cea mofturoasă şi răsfăţată?" (*ibidem*: 108). Până la urmă, Bărbulescu recurge doar la a da pantofii cu cremă. O altă secvenţă care ilustrează avariţia personajului este aceea în care domnul Bărbulescu reuşeşte a citi presa gratis de la vecinul său, căruia îi înmâna ziarul când acesta ajungea acasă. Trucul lui Bărbulescu privind obţinerea ziarului plătit de inginerul Vlăduţă fusese ingenios: i-a furat de câteva ori gazeta, până când vecinul, neştiind cine îl păgubea, l-a rugat să-i păstreze până după-amiază ziarul. Un detaliu comic este că familia Bărbulescu nu era interesată de ştirile cotidiene, ci numai de rubrica decese, de pe urma cărora se alegeau cu stomacul plin pe gratis. Zgârcenia bărbatului frizează absurdul: „Tot din restaurant înhăţa şi săpunul, altă economie frumuşică, câteva şervetele umflate din zbor de pe masa de seviciu, iar uneori o chiflă, două, dacă erau prea apetisante, fiindcă, să nu vorbim cu păcat, la pomeni pâine se dădea din belşug." (*ibidem*: 109). Pentru micile furtişaguri, el nu avea vreun fel de mustrare de conştiinţă, dar îi vedea pe ceilalţi vinovaţi: „La început, doamna Olimpia se scandalizase.

– Dar asta-i hoţie curată, Jean!

– Hoţie! Ce termini gravi foloseşti tu, draga, mea! Un săpun acolo şi câţiva metri de hârtie…

– Jean Valjean a făcut ocnă pentru o singură pâine!

– Asta-i literatură şi încă din secolul trecut! Fură şnapanii o ţară întreagă, dar nu-i hoţie fiin' că vezi, aia e, dacă tâlhăreşti în stil mare, eşti om de afaceri, ai bosă financiară, iar puşcăriile le înfundă găinarii." (*ibidem*: 109). Avarul poartă întotdeauna la gât cheia de la sertarul secret. După moartea lui Jean, situaţia paradoxală este că el tăinuise o comoară în sertar, în timp ce ei răbdaseră de foame. Mai surprinzător este că soţia lui cumsecade, Olimpia, aruncă toată averea în toaletă. Şi mai interesant este motivul pentru care Olimpia se bucură de moartea soţului: „Doamna Olimpia îl plânse după datină, consolându-se cu faptul că Jean apucase să moară înainte de ultima creştere de preţuri la consumul de gaze şi energie." (*ibidem*: 113).

În proza Rodicăi Ojog-Braşoveanu, atât în romane, cât şi în proza scurtă, bărbaţii sunt majoritatea inferiori femeilor, ele fiind autoritare cu soţii docili, care nu le ies din cuvânt: „E interesant cum astfel de fiinţe îşi găsesc aproape întotdeauna partenerul ideal: cam boulean, docil, prăbuşit sub greutatea privilegiului de a fi soţul unei femei superioare şi nobile, fericit să nu-i iasă din cuvânt" (*ibidem*: 120). Un asemenea cuplu este format din Loredana şi Elvis în nuvela *Quod licet Iovis*. După căsătorie, cuplul evoluează: părinţii fetei le cumpără o vilă la insisenţele Loredanei, care nu-şi accepta mama vitregă. Ea se angajează în scurt timp la Ministerul Comerţului Exterior. Fiul care li se naşte, Cristian, va înţelege când devine mai mărişor că locul privilegiat în casă nu-l deţine el, ci mama lui. Numai că adulterul este cel care încă o dată distruge un cămin. Loredana începe a-şi neglija fiul şi comite adulterul cu o persoană importantă din minister, pe nume Mihai: „Începu astfel dragoste furtunoasă, consumată pe aleile neguroase ale clandestinităţii." (*ibidem*: 126). O răsturnare spectaculoasă de situaţie se produce în final prin adulterul comis de Mihai. Loredanei i se pare incredibilă vestea: „– Ca să vezi cu cine am avut de-a face! Comentă dezlănţuită după plecarea lui Cristian. Cinşpe ani m-a bătut la cap că sunt viaţa lui, că mă adoră! Mă trăgea de poale să nu-l las, în genunchi mă implora cu lacrimi cât poama, mă ameninţa că se sinucide! De ce nu s-a sinucis?!" (*ibidem*: 135). Dezamăgirea se amlifică în momentul în care Cristan îi comunică mamei că noua soţie a tatălui este o femeie de moravuri uşoare: „– Gloria e o fată gigea! Gigea de tot!" (*ibidem*: 134). În

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

finalul operei, soțul divorțat devine un trișor pentru prima soție și bărbatul ideal pentru cea de-a doua. Iar acest cerc vicios, cu adulter din amble părți, se repetă la nesfârșit. Personajele și situațiile de viață imaginate sunt diferite, iar tema adulterului este liantul prozei scurte. Poate de aceea, scriitoarea vede în bărbați niște ființe meschine, poate din cauza adulterului ea crede că *bărbații sunt niște porci*, dacă e să folosim o formulă a autoarei.

Schița *Orgolii* debutează *ex abrupto* cu un enunț de tipul *punerii în abis* care devine interogație în mintea cititorului avizat, enunț referitor la destinul nefericit și implacabil al eroinei: „De ce n-avea Florența succes, nimeni nu ar fi fost în stare să ți-o explice." (*ibidem*: 152). Motto-ul ales „Pe cât de rar se întâmplă ca doi parteneri să nu se potrivească deloc, la fel de rar se întâmplă ca ei să se potrivească perfect." (*ibidem)* este semnificativ pentru protagoniștii poveștii de iubire care sfârșește tragic, deoarece el crede că iubita este o femeie nestatornică. Destinul lor este nefericit, deși ar fi putut fi reversul, deoarece Florența își inventează o mască, pentru a face senzație în rândul prietenelor. Numai că Petre consideră reală relația cu tipul din fotografie. Petre este tipul de bărbat care nu se lasă înșelat. El se desparte de Florența, ființa pe care o adora și pe care o crezuse o ființă neprihănită, din cauză că găsește între amintirile ei un mesaj indecent pe o fotografie. Suferă și el, aflând că mesajul era unul fictiv, iar Florența era chiar fata așezată și timidă cu care ar fi putut face pereche.

În următoarea schiță numită *Nebunul ăsta de Alex…* personajul apare în ipostaza bărbatului perspicace. Alex este un fel de detectiv particular care depistează cine este autorul furtului unuei pânze celebre în timpul unei petreceri. Alex face un fel de anchetă și deși iubita nu recunoaște ceva, el este capabil de a găsi ceea ce caută. După ce scormonește în geanta iubitei, el își ridică privirea spre aceasta și vede că pânza era lipită și se confunda cu imprimeul rochiei Evelinei. De asemenea, personajul Marcela este conștientă pe cine are alături: „ Cât despre Alex… Ce să-ți spun, *mon cher*, ești un mare perspicace. Pur și simplu *brillezi*. Tănase, Sherlock Holmes… Ce secrete mai ascunzi?" (*ibidem*: 185).

Un alt personaj masculin, Valentin Valentineanu din opera *Zâna cea bună* este tipul orfanului care merita toate laudele pentru ambiția și firea tenace: „Valentin a fost unul din copiii aproape unicat care a detestat vacanțele, mai ales cea mare, așteptând cu nerăbdare începutul fiecărui an școlar." (*ibidem*: 189). Cu timpul, Valentin are performanțe notabile, urcă pe scara socială și devine sponsorul unor asociații care se ocupau de orfani, de bătrâni și de copiii superdotați. Este de remarcat faptul că maturul Valentin nu-și uită condiția defavorizată. În acest sens, îi rămăsese o amintire din copilărie cu o tânără pe nume Violeta, care îl ajutase enorm. Pe atunci o considera *zâna cea bună*. Devenit bogat, el se află în căutarea Violetei de odinioară. Numai că Violeta, doamna vârstnică de la un azil de bătrâni, căreia îi face mult bine nu este aceeași persoană pe care o căutase. Schița *Zâna cea bună* are valoare etică prin ideea că binele se răsplătește cu bine: „Ceea ce însemnase odinioară pentru mine Violeta însemnam eu acum pentru bătrâna neputincioasă de la azilul Oltea Doamna…" (*ibidem*: 202).

În schița *Giuvaerele Despinei*, inspirată din viața scriitoarei, Marcel este tipul bărbatului slab de înger, care își dă ultima suflare la o poantă de-a soției. Bătrânul moare în urma unui eveniment straniu programat de soție. Eugenia legase o sfoară de piciorul mesei, iar Marcel face infarct văzând scena stranie a mesei despre care crede că se deplasează singură.

În opera *Bărbații sunt niște porci*, o femeie este uimită de lipsa de scrupule a bărbaților, de lipsa de maniere și de impertinența lor. Camelia Marinescu încheie o căsătorie-fulger cu un pensionar, fost profesor de sport. Relația începe atipic: femeia caută bărbatul în vederea unui mariaj. Motivația unei noi căsnicii la bătrânețe este una meschină: profesorul Dumitru Albu era de părere că o soție ar fi o menajeră pe gratis. Însoțirea cu doamna Camelia Marinescu i se părea

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

o afacere deoarece ea era independentă financiar. Acest aspect este ilustrat printr-o fină ironie a naratorului omniscient: „ În ce-l privește pe Dumitru Albu, constatarea că are de-a face cu o doamnă i se părea de bun augur, iar independența materială a acesteia îi picura miere pe inimă, ce mai, cozonac cu nucă!" (*ibidem*: 261). Căsătoria se încheie fără binecuvântarea preotului, soțul fiind ateu. Avem de-a face cu o căsnicie atipică, deoarece cei doi au frigidere separate, paturi separate, așadar o viață separată. Bărbatul îi reprobă fizicul inestetic sugerându-i ore de mișcare și de exerciții fizice, iar ea jignită îl apostrofează: „–Trebuia să specifici în anunțul din ziar că vrei una care a făcut pe cimpanzeul la circ și nu te mai deranjam." (*ibidem*: 262). Relația nu merge, iar femeia are partea ei de vină. Naratorul este comic și ironic în prezentarea eroinei care „dormea cu cremă pe față (uneori felii de biftec proaspăt – încercați numai, rezultatele țin de miracol), cu bigudiuri, își pensa mustața, își trecea lumânarea aprinsă pe sub perii din barbă și dacă apuca să doarmă pe spate, sforăia de sărea tencuiala de pereți." (*ibidem*: 264). Relația se destramă din cauza soțului care nu apreciază hărnicia Cameliei. Din contră, bărbatul nu suportă curățenia și în loc să-și laude soția, o lovește. Ceea ce nu putea suporta el la o femeie era bigotismul, iar religiozitatea femeii îl scoate din sărite. Când vede o icoană, el reacționează ca un posedat și face gesturi de fiară care o înfioară pe soție: „– A dat ochi cu icoana de la străbunica. O aranjasem pe noptiera mea, lângă văsucul pictat cu miozotiși… Auzi, tu, Doruțo, am crezut că-i diavolul în persoană, ochii îi scoteau flăcări, a zvârlit icoana în perete și a început să urle: *Te-am avertizat, fără bogotisme! Fără biserică, popi, aghesmă și tămâie! Și fără proteză! Afară! Afară! Ești o ticăloasă mincinoasă! (...)*" (*ibidem*: 268). Episodul conține astfel elemente de fantastic de tip folcloric. În plus, Camelia se alege și cu înjurături pe care nu le mai ia în seamă, bucuroasă fiind că a reușit să scape de un asemenea ticălos. La începutul textului, naratorul heterodiegetic tine să precizeze despre Camelia Marinescu faptul că ea nu era o fanatică, dar ținea foarte mult la o icoană rămasă din moși-strămoși: „ Astfel, slujbele de duminică nu erau obligatorii, nu ținea chiar toate obiceiurile, dar în cugetul ei existau câteva fixații, ca niște stâlpi de rezistență de la care nu se abătea. De pildă, nu cosea duminica nici în ruptul capului, ținea postul Paștelui și al Crăciunului (câte o săptămână), lăsa din când în când bani în cutia milei din biserică, vopsea ouă roșii doar în Joia Mare și nu făcuse în viața ei un singur chiuretaj. Încă ceva esențial! Nu se despărțea niciodată de icoana Sfintei Fecioare. O însoțea pretutindeni, acolo unde deplasarea presupunea poșetă și un număr de ore petrecute departe de casă." (*ibidem*: 257). În finalul nuvelei, Camelia rostește invective care constituie și titlul volumului de față, găsind icoana profanată de soțul ei: „ Sub hlamida de argint, o dansatoare de French-cancan, surprinsă în plină frenezie a dansului, își etala lingeria spumoasă, ciorapii negri, jartierele, în cea mai fidelă manieră a lui Toulouse-Lautrec. Peste umerii goi, răsărea chipul Fecioarei, nespus de trist." (*ibidem*: 271).

Pe scurt, volumul de proză scurtă *Bărbații sunt niște porci (2000)* este inferior valoric volumului cu care formează un tandem *Grasă și proastă (2000)*. Autoarea prezintă de data aceasta o tipologie masculină în care obsedantă este ipostaza bărbatului cuceritor de inimi care în proza sa se numește direct *gigolo*. Având în vedere că volumul este unul de paraliteratură, este normal ca titlul să fie surpinzător, cu scop de a atrage publicul-cititor. În realitate, volumul este lipsit de valoarea etică, iar limbajul obscen și paleta de trăsături negative masculine, ca și lipsa substanței narative și a unei simbolistici nu fac decât să dezamăgească cititorul. În general, poveștile din volum sunt lipsite de umorul negru, particularitate care se regăsește abundant în proza polițistă a Rodicăi Ojog-Brașoveanu. Dacă unele din romanele polițiste prelucrau regulile romanului polițist clasic, volumul *Bărbații sunt niște porci (2000)* rămâne o proză ieftină, adevărată paraliteratură. Subiectele dizgrațioase nu sunt demne de a fi re-povestite sau

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

exemplificate la rubrica *Lectură de plăcere.* Cu acest volum, autoarea își impune opinia îndrăzneață despre barbați.

BIBLIOGRAPHY

Pop Augustin, Stan Elena, *DCRR- Dicţionarul cronologic al romanului românesc de la origini până în 1989*, Editura Academiei Române, Institutul de Lingvistică şi Istorie Literară «Sextil Puşcariu»", Cluj-Napoca, 2004.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*. Bucureşti, Editura Humanitas, 2010.

Ojog-Pascu, Mădălina, *A fost Agatha Christie a României. Rodica Ojog-Braşoveanu*, Bucureşti Editura Kullusys, 2003.

Ojog-Braşoveanu, Rodica, *Bărbații sunt niște porci*,București, Editura Nemira, 2014.

Ojog-Braşoveanu, Rodica, *Grasă și proastă*, București, Editura Nenmira, 2000.

Ştefănescu, Paul, *Afaceri criminale celebre: de la Sherlock Holmes la Maigret*, București, Editura All,1995.

Udrinschi, Victor, 1996. *Vedetele romanului poliţist; depeşa cifrată*. Editura Aktis, 1996.

Zeca, Daniela, 2005. *Melonul domnului comisar: Repere într-o nouă poetică a romanului polițist clasic*, București, Editura Curtea Veche, 2005.

Site-uri accesate:

- http://blogulcolectionarului.net/category/libertatea-carti-rodica-ojog-brasoveanu, accesat în 08.07.2015.
- http://hyperliteratura.ro/rodica-ojog-brasoveanu/, accesat în 08.07.2015.
- https://nemira.ro/rodica-ojog-brasoveanu, accesat în 08.07.2015.
- http://rodica.ojog-brasoveanu.com/ (website dedicat Rodicăi Ojog-Braşoveanu), accesat în 08.07.2015.
- https://ro.wikipedia.org/wiki/Categorie:Romane_istorice, accesat la data de 08.07.2015.

POSTMODERNIST NARRATIVE INTERFERENCES: MIRCEA NEDELCIU AND DAVID LODGE

Raluca Batori

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Starting from the idea that literature can break the boundaries between cultures, the paper tries to highlight the narrative interferences that occur within the works of two important postmodernist writers: Mircea Nedelciu and David Lodge. The existing similarities that are analysed, concern three complex postmodernist problems: space, title – as a paratextual element and the typology of characters.

Keywords: postmodernism, space, time, title, character, intertextuality, autobiography

Deși culturile din care fac parte îi despart, literatura îi apropie pe cei doi scriitori postmoderniști, David Lodge și Mircea Nedelciu, întărindu-se din nou ideea conform căreia literatura este capabilă să spargă barierele dintre cele mai îndepărtate culturi. În cadrul acestei lucrări, am încercat să evidențiem principalele interferențe narative ce se întâlnesc în cadrul operelor celor doi scriitori. Mai precis, am analizat similaritățile ce se referă la cele trei probleme complexe postmoderniste, și anume: spațiul, titlul și tipologia personajelor.

Dintotdeauna, discuțiile asupra spațiului și a relației dintre spațiu și literatură, au fost dificile, pe de o parte, din cauza complexității conceptului, dar, pe de altă parte, din cauza numeroaselor accepțiuni provenite din alte științe. Obiectivul nostru în aceste rânduri este acela de a investiga mecanismul prin care spațiul cucerește timpul în literatură, mai degrabă decât a încerca să îi găsim o definiție generală, fapt aproape imposibil, având în vedere multitudinea de sensuri de care dispune acest concept al spațiului.

Datorită faptului că proza postmodernă nu se mai îndreaptă atât de mult asupra cronologiei și a derulării succesive a evenimentelor, se impune „ideea de prevalență a spațialității,"[1] astfel accentul cade mai mult pe problema spațiului, spre deosebire de proza modernă, care acorda un interes deosebit timpului – Virginia Woolf, James Joyce. Prin urmare, asistăm acum la construirea acțiunii într-un anumit spațiu, ce devine o forță activă ce conturează câmpul literar.

Relația literaturii cu spațiul este una extrem de complexă, desfășurându-se pe mai multe nivele. Într-o primă instanță, spațiul a reprezentat, pentru mulți scriitori, o sursă veritabilă de inspirație. Mai apoi, apare ideea spațiului imaginar, interpretativ, pe care textul îl proiectează în cititorul său, fiind de fapt o continuare a lumii ficționale. Un al treilea nivel este constituit de ideea unui spațiu legat de personaje, de tipul de scriitură, de subiectul în sine.

[1]Ionuț Miloi, *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011, p. 14;

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Problema interferenței dintre spațiu și timp în cadrul operei literare a început să fie analizată din anii 1930, odată cu celebra lucrare a lui Mihail Bahtin, în care acesta dezbate conceptul de *cronotop*, dar cu o înclinație evidentă asupra importanței temporalității. Bahtin definește conceptul drept „conexiunea esențială a relațiilor temporale și spațiale, valorificate artistic în literatură, în el exprimându-se caracterul indisolubil al spațiului și timpului.“[2]

În ceea ce privește spațiul în proza lui Mircea Nedelciu, putem observa, într-o primă instanță, faptul că personajele sale călătoresc destul de mult, multe din ele fiind șoferi de autobuz sau de taxi, turiști sau ghizi turistici, astfel topografia spațiului lor trebuie să fie marcată și de obiectele cu care se realizează deplasarea, precum și de apariția unor spații tranzitorii, provizorii, cum ar fi gara, cafeneaua, hotelul. Prin urmare, asistăm la o adevărată colecție de spații și locuri. Deși par a fi sinonimi, cei doi termeni amintiți – loc, spațiu – au caracteristici diferite. Spațiul are un caracter mai abstract, căruia trebuie să îi conferi stabilitate sau familiaritate pentru a deveni loc. în schimb, locul are un caracter mult mai concret, având o situare anume, o identitate și o valoare deosebită pentru aceia care îl locuiesc. Personajele lui Nedelciu se plimbă neîntrerupt printre aceste sensuri ale spațiului și locului, deoarece sunt neputincioase în ceea ce privește stabilirea unei legături cu locurile sau cu alte personaje, Sanda Cordoș observând în acest sens că personajele „se mișcă pentru a nu-și îngădui răgazul unei analize, ascultă vocile exterioare pentru a nu-și auzi vocea lăuntrică.“[3]

Problema spațiului apare și la David Lodge, dar surprinsă dintr-o altă perspectivă. Spațiul ce domină în operele sale este cel academic, un spațiu închis, cu restricții, cu intrigi bine conturate, cu structuri ierarhice diverse, cu o rutină familială particulară. O paralelă la acest spațiu, în epoca medievală, ar fi spațiul bisericesc, al mănăstirii, dezvoltat de Umberto Eco, în *Numele Trandafirului*. Astfel, în paginile operelor sale, Lodge urmărește două structuri narative în ceea ce privește spațiul. Una din ele se referă la încercarea de a distruge acest spațiu închis și de a-l reface gradual, iar cealaltă structură vizează tranziția unui personaj prin acest spațiu închis, care, în cele din urmă, va fi obligat să scape de forța lui incredibilă.

Același spațiu închis al universității îl găzduiește și pe criticul literar, David Lodge caracterizând criticii literari printr-o triplă perspectivă, una din el vizându-l pe individul academic, care trăiește, precum am subliniat mai sus, într-un spațiu închis. Odată cu analiza spațiului academic, s-a dezvoltat romanul de campus. Această atracție față de campusul universitar poate fi explicată prin plăcerea lecturii cititorilor despre acest univers. Faptul că este un spațiu închis, cu norme și valori proprii, intrigă cititorii. Personajele prezentate în cadrul acestui spațiu conferă universității vulnerabilitate, tocmai prin șederea lor temporară.

Cu toate că romanele lui Lodge au subiecte diferite, acestea se aseamănă prin lumea ficțională creată de scriitor. Această lume este reprezentată de universe mici, ce se limitează la spațiul și la timpul în care au fost plasate, dar și la numărul de personaje căreia i-a fost atribuit. Amintim aici acțiunea romanului „Ce mică-i lumea!”, în care acțiunea are loc în același spațiu imaginar – Rummidge – dominat de două personaje, Morris Zapp și Philip Swallow. Romanul poate fi văzut ca o căutare medievală de aventură, având în vedere faptul că eroii participă la diverse conferințe. Observăm, de asemenea, că universitățile din toată lumea au fost reunite în cadrul unui unic campus global, *într-o lume mică*, unde toți se cunosc între ei.

Regăsim la David Lodge, la fel ca și la Mircea Nedelciu ideea creșterii vitezei, care conduce la o reucere a distanței și a timpului, care derută individul: „Percy [...] a zburat de la Honolulu la Tokyo pe timp de noapte, a traversat linia internațională a schimbării de dată

[2]Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică,* traducere de Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982, p. 294;
[3]Sanda Cordoș, în *Prefață* la volumul antologic : Mircea Nedelciu, *Proză scurtă,* Editura Compania, București, 2003, p. 2

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

calendaristică şi a pierdut o zi din viaţă. Acum era ora 11:15 p.m. a zilei de marţi, iar peste un minut se făcuse ora 11:16 p.m. a zilei de miercuri."[4] Această tehnică concurează cu nevoia omului aflat în mişcare, fapt ce poate fi subliniat prin ceasul lui Morris Zapp, un ceas „de mână, digital, produs sofisticat al tehnicii miniaturizate, care, la simpla atingere a unui buton, îi poate spune ora exactă de pe orice meridian al globului."[5] Complăcându-se freneziei vitezei, personajele lui Lodge zboară, atât în sens propriu, cât şi în sens figurat, deoarece îşi petrec o parte importantă a existenţei lor în avioane. Prin urmare, ceea ce realizează omul contemporan este iluzia unei lumi, aparent mai mici, care poate fi mai bine stăpânită, o lume mai sigură, care îţi conferă senzaţia că eşti pretutindeni acasă.

Locul preferat de autor pentru desfăşurarea acţiunii romanelor sale este lumea universitară, o lume care şi-a pierdut însă reperele solide ce o caracterizau odinioară, fapt subliniat de Morris Zapp, în momentul în care încearcă să îl facă pe Persse să înţeleagă acest lucru: „Exista o ierarhie foarte clară între diferitele institute de învăţământ şi succesul profesional se măsura prin poziţia pe care o ocupai în ierarhia aceea. Se pornea de la premisa că toţi tipii interesanţi sunt concentraţi în câteva centre cum ar fi Harvard, Yale, Princeton şi altele de calibrul acesta şi, pentru a intra în acţiune, trebuia să fii încadrat la una din aceste universităţi. Lucrul ăsta nu mai e valabil azi. [...] S-a dus vremea campusului mai cu moţ."[6]

Se poate observa totodată o generalizare a sentimentului pierderii centrului, pe marginea acestui lucru meditând profesorul australian Rodney Wainwright. Fiind prins între termenul final al conferinţei şi imaginea devenită obsesivă a unei blonde, Sandra Dix, Wainwright se vede în situaţia de a rămâne blocat pe toata durata acţiunii romanului, în cadrul celei de-a doua fraze a studiului: „Se ridică, aşadar, întrebarea: cum îşi poate păstra critica literară funcţia arnoldiană de identificare a celor mai valoroase lucruri gândite şi rostite vreodată, în condiţiile în care asistăm la o descentralizare a însuşi discursului literar, prin deconstrucţia conceptului tradiţional de autor şi «autoritate». Este limpede, «Ei, ei, limpede...?», Este limpede, «Limpede...ce?»"[7] Această interogaţie retorică apare pe fondul unei neputinţe a profesorului, care a ajuns la limita timpului (conferinţa) şi la limita spaţiului căutărilor (Ierusalim, locul conferinţei). Astfel, din forţa arhetipală a centrului, nu mai rămâne aproape nimic, însă trebuie să menţionăm aici, faptul că, conform lui Gaston Bachelard, există două tipuri de reverii, şi anume: o reverie a odihnei şi o reverie a „omului care umblă, o reverie a drumului."[8]

Ca element paratextual, titlul reprezintă o strategie a enunţării, a retoricii ce defineşte statutul operei, dar şi cu posibilitatea de a acţiona asupra textului. De asemenea, pragmatismul titlului provoacă cititorul prin intermediul intitulării. Titlul poate fi, de asemenea, considerat un indiciu al textului literar. Poate fi formulat cu ajutorul unui cuvânt, a unei sintagme, a unei propoziţii sau chiar a unei fraze, fiind, de refulă, situat în fruntea operei literare, cu scopul de a o numi, de a o prezenta şi de a o reprezenta. În majoritatea cazurilor, titlul reprezintă o metaforă-simbol ce sintetizează întreaga semnificaţie a lucrării. Epoca literară , genul sau lucrarea propriu-zisă sunt cele care determină alegerea unui titlu. Există, însă, şi titluri de sine stătătoare, cu alte cuvinte, titluri independente care nu anunţă în niciun fel textul.

Din pricina relaţiei intertextuale cu opera literară, titlului îi este conferit anumite semnificaţii. Astfel, acesta reliefează un moment esenţial din cadrul subiectului operei, conturează protagonistul sau personajul-cheie al operei, poate sublinia astmosfera ce predomină

[4] David Lodge, *Ce mică-i lumea!*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 371
[5] *Ibidem*, p. 112
[6] David Lodge, *op. cit.*, p. 65
[7] *Ibidem*, p. 185
[8] Bachelard, Gaston, *Poetica spaţiului*, trad. de Irina Bădescu, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2005, p. 42

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

în text, înglobând totodată semnificația operei întregi. De asemenea, trebuie precizat că titlul poate fi susținut de către un subtitlu – cuvânt sau construcție cu rol de chintesență a lucrării.

Dacă ne referim la titlurile romanelor lui David Lodge, putem observa că acestea pot fi analizate din perspectiva a cel puțin două sensuri. Unul dintre sensuri este cel literal, care rezumă, într-o oarecare măsură subiectul, oferind informații referitoare la tema operei, iar celălalt sens, care, pe de o parte îndreaptă lectura înspre o direcție diferită, iar pe de altă parte, face trimitere spre alte cărți, prin intermediul unei aluzii intertextuale subtile. Depistarea acestor sensuri se face, evident, la finalul lecturii, când putem realiza legătura dintre titlu și operă. Un exemplu, în acest sens, ar fi titlul romanului *Schimb de dame*, care oferă, în primă instanță, informații referitoare la intriga romanului: este vorba de profesorii de literatură engleză Philip Swalow și Morris Zapp, provenind din locuri diferite – Universitatea din Rummidge, Marea Britanie și Universitatea din Euphoria, California – care sunt plasați într-o schemă de schimb. Fiind două personalități total diferite, unul tradiționalist convins și altul pasionat de noile direcții critice, ajung să producă schimbări în cadrul celor două sisteme atât de diferite, ajungând să facă schimb inclusiv în patul conjugal. Intervin schimbări, în mod inevitabil, în structura lor interioară, Zapp transformându-se din misoginul nepăsător într-un individ înțelegător în relațiile cu oamenii și, în special, cu femeile, pe când Swalow abandonează prejudecățile ce îl marcaseră, mai puțin cele de sorginte profesională. Dintr-o altă perspectivă, titlul romanului s-ar putea referi și la cele două tipuri de critică a discursului literar – tradiționalism, respectiv, postmodernism.

Alte exemple plauzibile ar putea fi titlurile romanelor *Ce mică-i lumea!* sau *Meserie!* Primul titlu face referință, în același timp, la subiectul romanului, și anume călătoriile nesfârșite ale universitarilor în anumite părți ale lumii, dar și la ficțiune, ce a fost construită pe anumite clișee tematice și formale. De asemenea, titlul face trimitere și la teoria *lumilor mici*, prezentată de Umberto Eco în *Limitele interpretării*. Cel de-al doilea titlu reflectă tematica romanului, și anume: incompatibilitatea axiologică, ce provine dintr-un conflict al profesiilor, protagoniștii – Vic Wilcox și Robyn Penrose – fiind nevoiți să se familiarizeze cu domeniul de activitate al celuilalt, respectiv literatura engleză și industria. În același timp, termenul *meserie* ar putea reflecta perceperea textului ca pe o activitate de tip productiv.

În ceea ce privesc titlurile operelor lui Mircea Nedelciu, putem spune că nici acestea nu sunt private de substraturi ce tind spre o analiză mai amănunțită. Cu ajutorul titlurilor, scriitorul a reușit să creeze formule inimitabile, optând pentru creare ambiguității. Acestea nu rezumă conținutul operelor, ci, mai cu seamă, atitudinea față de textul scris și procedeele folosite în cadrul acestuia, lasând, desigur, la o parte, formele parodice aparținând intertextualității. Titlul reprezintă la Nedelciu o redublare, dar și o dedublare a textului, fiind mai puțin corecte și mai mult șocante, mai puțin exacte, dar extrem de sugestive, ducând de fiecare dată pe meleagurile narativității, subliniind modul de constituire a acesteia și a lumii prezentate, cititorul conștientizând acest lucru spre sfârșitul lecturii operei, în momentul descifrării semnificațiilor și a sensului conotativ.

Astfel, ne îndreptăm atenția spre *Aventuri într-o curte interioară*, care, la o primă vedere, ar părea un titlu ce aparține literaturii citite de un adolescent, puternic ancorat în descoperirea sensurilor lumii. Dar se dovedește a fi departe de a însemna acest lucru. Titlul cărții, alcătuită din 13 proze, incită, în primul rând, datorită structurii sale oximoronice: spiritul de independență specific aventurii este încrustat în perimetrul lipsit de perspective al curții și nu orice fel de curte, ci una interioară, limitată. Nedelciu se joacă astfel cu posibilitățile limbajului, combinând în același timp absurdul cu ironia. Primul termen – *aventuri* – dezamăgește cititorii, deoarece, în urma lecturii acesta realizează că nu este o carte plină de suspans, autorul îndreptându-se spre

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

cotidian, un spațiu prea mic pentru un cititor avid de aventură. Cel de-al doilea termen – *curte interioară* – reprezintă un spațiu ce oferă o iluzie în schimbul libertății, fapt ce îl transformă într-un element paradoxal, individul nefiind nici înăuntru, dar din afară. Titlul volumului de debut al lui Nedelciu poate fi analizat și dintr-o triplă perspectivă, sensul major al acestuia fiind, de fapt, preocuparea constantă a autorului pentru stabilirea condiției literaturii. Gheorghe Crăciun subliniază în acest sens faptul că „ținând seama de conținutul acestei cărți și urmărind implicațiile subiacente ale titlului, descoperim că sintagma *curte interioară* este un echivalent al ideii de *univers narativ* și chiar al conceptului de *literatură*. Pe de altă parte, *aventurile* sunt tot atâtea forme de adecvare sau inadecvare (cu implicații de multe ori riscante!) a naratorului la un sistem de referințe dat, în care esențiale sunt vechile modalități de percepție și reprezentare a cotidianului și tradiția epică.“[9]

Atunci când vorbim despre personajele lui David Lodge, trebuie să le analizăm dintr-o perspectivă a proiecției autobiografice. Personajele sale nu gândesc și nu acționează independent aproape niciodată. Ele reprezintă mai degrabă un soi de caricaturi „rezultate dintr-o observare atentă a semenilor, cărora li se permite să se manifeste în funcție de tipul social pe care îl reprezintă. Ele acționează în cadrul unor intrigi special construite pentru a demonstra idei, pentru a argumenta ipoteze sau, pur și simplu, pentru a genera umor.“[10] Acțiunile din cadrul romanelor sale se petrec de cele mai multe ori în cercuri cultural-academice, astfel protagoniștii fiind, în cea mai mare parte, universitari.

Romanele lui David Lodge adaugă, într-un mod autoironic, o nouă categorie de personaj – universitarul *globe-trotter*[11]. Ironia constă în faptul că, universitarul, la fel ca restul indivizilor de pe planetă, este cuprins și el de *dorul de ducă*, datorat căutării perpetue a conferințelor: „Holurile aeroporturilor devin congestionate. Toată lumea e în mișcare. În Europa, nordicii se deplasează către sud, spre plajele neumbrite și apele poluate ale Mediteranei, în timp ce sudicii se îndreaptă spre fiordurile reci și munții veșnic încununați de nori ai Scoției și Scandinaviei. Asiaticii zboară spre vest, iar americanii spre est. Trăim într-o civilizație a bagajelor ușoare, a despărțirilor continue. Toată lumea pare să plece sau să se întoarcă de undeva.“[12] Astfel, personajele lui Lodge zboară, atât în sens propriu, cât și în sens figurat, petrecându-și majoritatea timpului în avioane. Omul contemporan creează astfel o iluzie a unei lumi mai mici, mai sigure, ce îți conferă senzația că ești peste tot acasă.

În opera lui Mircea Nedelciu, în schimb, apar adevărate tipuri umane desprinse din perioada în care au fost scrise prozele, precum: orfanul, dislocatul, falsificatorul istoriei, șoferul, turistul, ghidul ONT sau femeia. Astfel, *curtea interioară* a prozei nedelciene este populată de cele mai diverse tipuri umane, remarcându-se tipul recalcitrantului zelos și pălăriile cenușii.

Ceea ce trebuie menționat este faptul că Mircea Nedelciu nu se axează pe o analiză psihologică a personajelor sale, ele fiind redate în mod schematic, dar posedă o filozofie de viață, fiind preocupate de rostul pe care îl au în lume. Autorul oferă cititorului imaginea unei vieți în care individul citește, scrie, resemnifică istoria, cuvintele, povestește, râde, iubește, este în căutarea părinților săi, bea cafea… Prin urmare, ceea ce reușește Nedelciu să facă este tocmai transpunerea realului, exact așa cum este el, în paginile operelor sale.

Am amintit puțin mai sus despre tipul uman al marginalului, al dislocatului, care este calificat în mai multe meserii, metaforă a multiplicării infinite a acestuia sau despre lumea pălăriilor cenușii, „aceea care intră în fiecare dimineață pe porțile orașului și pleacă, seara, în

[9]Gheorghe Crăciun, *Pactul somatografic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 70;
[10]Virgil Stanciu, *Un capitalist al imaginației*, postfață la David Lodge, *Schimb de dame,* Editura Polirom, Iași, 2003, p. 274
[11] David Lodge, *Ce mică-i lumea!*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 114
[12]*Ibidem*, p. 346

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

trenuri și autobuze ticsite spre satele ilfovene din jur. La origine ea trebuia să-l apere pe purtătorul ei de soare. Acum ea e numai simbolul celui care, oriunde ar munci, continuă să se creadă în plin soare.“[13]

Apare, totodată, și imaginea femeii în opera lui Nedelciu. Acest personaj e greu de încadrat într-o tipologie, considerând că atunci când este îndrăgostită sau iubită, devine pentru bărbați asemenea unui extraterestru, adică devine de neînțeles. Un personaj feminin bine individualizat din opera nedelciană ar fi Gina Abraș, care nu se încadrează în tipologia femeii care să îi trezească bărbatului anumite trăiri, ci este femeia ce cauzează sau cicatrizează rănile, având un caracter cuceritor. E singura femeie prezentă în opera nedelciană căreia i se dezvăluie și numele de familie, fapt ce îi conferă o oarecare individualitate. Un alt tip ar fi femeia-androgin, reprezentată de Nati sau Ana, care se lasă cucerită, descoperită, protejată, fiind cultă, inteligentă, frumoasă în substrat.

Spațialitatea lumii prezentate în operele lui Mircea Nedelciu se imprimă în construcția personajelor sale, precum observă și Gheorghe Crăciun: „Toate cărțile autorului sunt pline de personaje care străbat distanțe, caută ceva, schimbă locații, evoluează pe itinerarii ciudate, paraent fără un scop precis. În general, ele sunt lipsite de conștiința apartenenței la un loc și par să traverseze spațiile doar pentru a le descoperi configuația, particularitățile. E aici o foame de lumea concretă care se confundă cu foamea de viață și știința împăcării cu imediatul.”[14] Chiar dacă existența oamenilor este una comună, lipsită uneori de ambiții supraumane, nu trebuie să îi excludem din cadrul ordinei firești a universului sau să le zdruncinăm echilibrul existențial. Dacă ne referim la personajele din „Aventuri într-o curte interioară”, vom vedea că acestea vorbesc cu o claritate fascinantă despre realitatea anilor ’70 din România, dar nu despre o Românie a burgheziei, ci despre acea Românie adevărată, a periferiilor, a oamenilor comuni ce mergeau în vacanțe la munte sau la mare, o contra-Românie față de cea exprimată în cadrul discursurilor de propagandă. Lumea decupată din realitatea imediată nu este cea mai bună, dar asta nu anulează cu nimic sublimarea tragicului sau producerea inevitabilă a dramelor. Însă aceste drame sunt ponderate de pofta, oarecum inexplicabilă, de viață a lumii. Același Gheorghe Crăciun sesizează faptul că „corpul individual se raportează întotdeauna la un corp-masă, personajele grupându-se în cupluri, neamuri, categorii, secte.”[15]

Majoritatea personajelor lui Nedelciu refac tiparul caragialian, reprezentând mitici, a căror lume este una pestriță. Avem cazul lui Bobocică, din proza scurtă „Istoria brutăriei nr. 4”, unde ni se prezintă jurnalul protagonistului, care notează lamentațiile sale referitoare la neajunsurile sale în ceea ce privește hrana sau calitatea acesteia, neînțelegând absolut deloc concepția eroismului pe front. Apare, în același timp, și o notare a itinerariului parcurs de Bobocică, care nu are nicio implicație subiectivă, în ciuda faptului că vorbim despre un jurnal. Nefiind conștient de dimensiunea tragică implicată de război, aceste percepe lumea prin filtrul stomacului său, întruchipând esența meschinăriei umane, care se limitează la mâncare, propulsată, de altfel, de regimul comunist ca fiind o valoare.

Gheorghe Crăciun precizează, referindu-se la personajele lui Nedelciu, faptul că acestea „nu sunt corpuri, ci energii: verbale, volitive, acționale, anamnetice etc. În cărțile autorului corporalitatea e la o primă vedere un element de decor, acea materie descriptiv-analitică ce conferă traiectului epic consistență, concretețe, aparența vieții.“[16]

[13] Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, Editura Cartea Românească, București, 1979, p.134
[14]Gheorghe Crăciun, *Pactul somatografic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 26
[15]*Ibidem*, p. 27
[16]Gheorghe Crăciun, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei)*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2003, p. 195.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

BIBLIOGRAPHY

BELETRISTICĂ

1. Lodge, David, *Ce mică-i lumea!*, Editura Polirom, Iaşi, 2003;
2. Nedelciu, Mircea, *Aventuri într-o curte interioară*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979;

ISTORIE, CRITICĂ ŞI TEORIE LITERARĂ

1. Bachelard, Gaston, *Poetica spaţiului*, trad. de Irina Bădescu, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2005;
2. Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică,* traducere de Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982;
3. Cordoș, Sanda, în *Prefață* la volumul antologic : Mircea Nedelciu, *Proză scurtă,* Editura Compania, București, 2003;
4. Crăciun, Gheorghe, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei)*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2003;
5. *Idem*, *Pactul somatografic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009;
6. Miloi, Ionuț, *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011;
7. Stanciu, Virgil, *Un capitalist al imaginației*, postfață la David Lodge, *Schimb de dame*, Editura Polirom, Iași, 2003.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

VOICULESCU: THE RELATION BETWEEN FANTASY (MYTH , LEGEND) AND FAITH (PRAYER, REVELATION) IN SCHIMNICUL BY VASILE VOICULESCU

Iulia Marti

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract:The present study aims to reflect upon the different ways in which the divine manifests itself in the sphere of magical and religious acts, all the while preserving its unity. The novella Schimnicul illustrates Voiculescu's creative generosity, which fractures one of the vital points of the real world only to release a pre-existing order, a realm that sustains the first. This represents in fact the magic and the sacred (once united) that intertwine to profess the One, and that, in this novella, help to create one of Voiculescu's most memorable, prophetic characters: the monk Sofonie.

Keywords: itinerary, sacred, ritual, encounter, salvation

Mai mult decât în cazul altor scriitori, în cazul lui Vasile Voiculescu noțiunea de fantastic capătă valențe inedite, deoarece, sub haina aparent inofensivă a termenului, în proza voiculesciană trăiesc *laolaltă* (cel puțin) două poluri de putere care nu își reclamă în mod exclusiv autoritatea, ci și-o împart echitabil; e vorba de limbajul colectiv, anonim al miturilor, și de limbajul individual, personalizat, al credinței. Chiar dacă nu putem concepe mitul în afara noțiunii de credință, trebuie să admitem că, deși ambele experiențe nu pot fi explicate rațional, totuși, actul magic și cel religios sunt diferite ca manifestare, dinamica lor asimilându-și, nu de puține ori, aspecte dintre cele mai contrastante. Această generozitate creatoare (de a lăsa limbajul colectiv și individual *împreună)* sugerează o potențare a *tâlcului* povestirii, *tâlc* care-l surprinde pe cititor în ipostaza intimă a întâlnirii cu el însuși, prin întâlnirea *unui altul*. André Scrima arată faptul că spiritul nu se poate face cunoscut sau simțit prin el însuși – nu se poate face prezent fără mijlocirea unui terț[1], „dilatarea creatoare a conștiinței într-un act creator"[2] (asemenea povestirii, am spune noi) reprezentând mai mult decât *distragerea de la alte preocupări*. Vorbind despre legende, olandezul Van Gennep sublinia caracterul lor itinerant: „ele nu au fost inventate pentru simpla plăcere sau pentru senzațiile tari produse asupra ascultătorilor. Înainte de toate, ele reprezintă și ghiduri de călătorie".[3]

Care e izvorul real al fantasticului? De cele mai multe ori, fantasticul e pus în relație cu imaginația, așadar, ca să înțelegem cum anume operează fantasticul în conștiință, e nevoie de a interoga imaginația, modul în care aceasta ordonează/organizează în mod conștient/inconștient

[1] Cf. André, Scrima, *Experiența spirituală și limbajele ei,* volum îngrijit de Anca Manolescu în colaborare cu Radu Bercea, cuvânt înainte de Anca Manolescu, traducere din franceză și engleză și note de Anca Manolescu, Editura Humanitas, București, 2008 , p. 35.
[2] *Ibidem,* p. 35.
[3] A. Van Gennep, *Formarea legendelor*, Traducere de Lucia Berdan și Crina Ioana Berdan, Studiu introductiv de Petru Ursache, Postfață de Lucia Berdan, Polirom, Iași, 1997, p. 89.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

imaginile. Teoreticienii conceptului opun naturalul supranaturalului și ajung să descrie starea emoțională a cititorului prins în țițele unei țesături care tinde să facă din *realul*[4] însuși o pânză incertă. Însușirea întâmplărilor fantastice de a părea adevărate, deci, caracterul verosimil al acestora, este obținut (conform rețetei lui Aristotel, din *Poetica*, cap. 24) prin necuprinderea în corpul ei a niciunui element irațional. Aici, putem exemplifica prin trimiterea la *Pescarul Amin*, o nuvelă în care fantasticul (deși nelocalizat) depășește carcaterul de verosimilitate (specific operelor fantastice) deoarece nu este interesat de a stârni, din rodul imaginației creatoare a scriitorului, (doar) imaginația cititorului; altfel spus, *Pescarul Amin* nu are nevoie de aspectul verosimilității pentru a crea starea de ambiguitate tipică operelor fantastice, deoarece nu tinde să creeze această stare, ci o alta. Astfel, *fantasticul* pare a fi insuficient ca să acopere dimensiunea inexplicabilă rațional a povestirii voiculesciene și, mai mult, pare că *pregătește* noțiunea de sacralitate, care îl transfigurează.

Mai sesizabilă decât ruptura dintre două ordini ale lumii, specifică literaturii fantastice, care perturbă echilibrul pre-existent al uneia dintre ele, declanșând, astfel, o criză, este, în proza voiculesciană, convergența celor două ordini, scoaterea la suprafață *a ceea ce a fost uitat și îndepărtat* dintr-o ordine și creându-se, astfel, din prima ordine, cea de-a doua.[5] Fantastică (cu sensul de incredibilă, insolită) este această naștere, acest traseu al povestirii originant în sămânța mitului, pe care Voiculescu îl re-formează permanent, permițând actelor magice, ritualurilor și eroilor civilizatori să irumpă în spațiul narativ pentru a-l impregna cu sacralitate. Deși re-formează mitul, Voiculescu nu-l deformează, povestirile sale păstrând caracterul sacru, atemporal al acestuia. Așadar, mai mult decât miza caracterului verosimil, sporește, în arta scriitorului, miza caracterului de sacralitate.

A-l iubi pe celălalt (tocmai) pentru ceea ce/că are/este diferit implică cea mai înaltă treaptă de cunoaștere, a recunoaște că „celălalt și eu însumi suntem aceeași realitate în două moduri diferite”[6] echivalează cu constatarea că divinul se manifestă *pe sine* în uman în moduri diferite, modurile diferite neînsemnând că ilustrează alt divin, sau că divinul se poate multiplica în funcție de numărul de moduri prin care poate fi exprimat. Păstrând, așadar, principiul unic al divinului, care se revelează prin/din iubire, V. Voiculescu iscodește, din postura de scriitor, deci, înglobând avatarurile ficțiunii, posibila fuziune a unor posibile contrarii. Verificarea principiilor acestor contrarii se va extinde până acolo unde principiul unic este potențat de către ele, și nu denaturat sau falsificat. Astfel, rațiunea și imaginația, credința și fantasticul sunt antrenate în câmpul sacralității, contrariile modificându-și aspectul, devenind convergente. Joaca de-a contrariile este o lăsare a spiritului creator în stare de libertate, scriitorul manifestând o toleranță totală în impregnarea mediului narativ cu formule arhaice care pun în scenă misterul. Dovada că itineranța eroilor voiculescieni este ascendentă, revelatorie, recuperatoare este asumarea fără rest

[4] Benedetto Crocce, în *Artă și realitate*, cap. *Poezia*: „Arta exprimă, fără îndoială, realitatea, dacă prin realitate se înțelege realitatea unică ce este sufletul, spiritul; dar aceeași propoziție își pierde orice sens logic dacă prin realitate se înțelege realitatea concepută ca extrinsecă și schematizată de către gândirea naturalistă sub denumirea de «natură»”.

[5] E interesant de amintit, aici, pledoaria filosofului Italian contemporan Giorgio Agamben pentru întâietatea mântuirii față de creație, ambele lucrări fiind inseparabile; în concepția filosofului, Creatorul trebuie să-și demonstreze capacitatea de a mântui ceea ce a creat, nefiind suficientă creația în lipsa mântuirii. Paralelismul poate fi identificat și în proza fantastică a lui Vasile Voiculescu. Asemenea lucrării mântuirii, caracterul sacru este preexistent în scrierile fantastice, ceea ce-l face inaccesibil fiind latura mitico-magică pe deplin explorată de autor: „ Relația care leagăcele două lucrări devine cu atât mai interesantă: acestea sunt deosebite și în opoziție una față de cealaltă, și, cu toate acestea, sunt inseparabile. Cel care acționează și produce trebuie să-și și mântuiască și să-și izbăvească creația. Nu-i de ajuns să faci, trebuie să și știi să mântuiești ceea ce faci. Ba mai mult, sarcina mântuirii o precedă pe aceea a creației, ca și când singura legitimare a faptului de a face și a produce ar fi capacitatea de a mântui ceea ce ai făcut și ai produs.”(Giorgio Agamben, *Nuditatea*, traducere din italiană de Anamaria Gebăilă, Editura Humanitas, București, 2014, p.11)

[6] André Scrima, *op. cit.*, p. 164.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

de către aceştia a modelului christic. Ce trăsături au în comun personajele lui Vasile Voiculescu? Voinţa de a salva, un soi de autoritate înnăscută, plasarea într-un rol marginal al comunităţii.

Vorbind despre frumuseţe ca despre o senzaţie fizică, Borges (referindu-se la *inventarea* poeziei de către poet) insinuează caracterul preexistent al cuvintelor, rolul poetului fiind de a descoperi lucruri care ,,sunt aşa cum sunt" şi asupra cărora el, ca poet, nu mai poate interveni; adaptând ideea scriitorului argentinian la proza voiculesciană, reies anumite afinităţi principiale şi în felul în care amestecul de sugestii din proza fantastică e în egală măsură inedit, neaşteptat şi vechi: ,,Când eu scriu ceva, am senzaţia că totul preexistă. Eu plec, de regulă, de la un concept general; ştiu, mai mult sau mai puţin, începutul şi finalul, iar apoi descopăr părţile intermediare, dar nu am senzaţia de a le inventa, nu am senzaţia că ar depinde de mine în mod arbitrar acest lucru." Şi încă, amintindu-l pe Bradley: ,,unul din efectele poeziei trebuie să fie acela de a da senzaţia, nu de a fi găsit ceva nou, ci de a ne fi amintit ceva uitat. Când citim un poem bun gândim că şi noi am fi putut să-l scriem, deci acest poem preexista în noi."[7] Iată, aşadar, forţa estetică a limbajului de a revela frumuseţea datelor *din noi înşine* odată ce s-a produs descinderea într-o multitudine de spaţii străine, dar primitoare, vechi, şi totuşi neaşteptate, ambigue.

Întorcându-ne la fantasticul din proza voiculesciană, este important a remarca faptul că acest domeniu nu îşi este suficient sieşi pentru a produce starea de autentică uluire; în lipsa factorului sacru, al credinţei fără ţărmuri, fantasticul s-ar fi supus unor coduri inferioare de comunicare a mesajului şi nu şi-ar fi îndeplinit funcţiile cu care a fost învestit – de potenţare a substanţei sacre care subzistă, în diverse forme, în mentalul colectiv.

Motivele şi opţiunile tematice care se amestecă în naraţiunile lui Vasile Voiculescu îl angajează pe cititor într-o stare asemănătoare confuziei. Pornit la drum cu prejudecăţi legate de teorii ale fantasticului care tind să subjuge esenţa artei narative a scriitorului, tentat să explice sau, măcar, să interpreteze *apariţiile* când magice, când mitice, când fabuloase, când religioase ale personajelor (astfel, construcţii compozite, cameleonice, ale unui dublu aflat când sub influenţa lui Satan, când redat lumilor aparţinătoare care-i posedă *sufletul*), acesta va încheia călătoria (al cărei ghid este fantasticul) odată ce ajunge *la un rezultat,* la o formulă, la o concluzie. Această capcană, care propune finalizarea călătoriei în locul continuării ei, care stârneşte discuţii despre magie, vrăji, iluzii fără să le respecte relevanţa *doar* în spiritul în care au fost create, şi nu în afara lui, reprezintă o forţare a operei scriitorului de a-şi da sensul, deci, o limitare abuzivă a sa. Pentru a evita un astfel de comportament, considerăm că cititorul trebuie să respecte condiţia itinerantului care-şi asumă atât ceea ce cunoaşte despre el, cât şi ceea ce nu cunoaşte despre drum, acceptând totodată că itineranţa este vie atâta timp cât nu-şi pierde prospeţimea gândirii, ,,o prospeţime care rămâne prezentă, eventual chiar şi după dispariţia gânditorului", după cum scrie A. Scrima.[8]

Chiar dacă teoreticienii au remarcat caracterul dihotomic ireconciliabil între lumea *realului* şi lumea *fantasticului*, lucrarea de faţă orientează atenţia spre punctele comune ale celor două lumi, armonia împletirii lor producând efecte cu atât mai puternice. Acelaşi A. Scrima, nuanţând caracterul minunării care deschide fiinţa spre macrocosmos, găseşte aprecieri în măsură să aprofundeze discuţia noastră despre natura fantasticului: ,,Tresărim dinaintea acestei *unităţi* a realului, accesibilă în momente privilegiate, o unitate care ne este interioară şi exterioară totodată şi care ne scapă totuşi – de aici minunarea".[9]

Natura profetică a personajelor lui Voiculescu: *Schimnicul*

[7]Jorge Luis Borges, *Cărţile şi noaptea*, Ediţie îngrijită, prefaţă şi traducere de Valeriu Pop, Editura Junimea, Iaşi, 1988, p. 31.
[8]André Scrima, *op. cit.*, p. 97.
[9]*Ibidem.*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În povestirea *Schimnicul,* scrisă în 15 august 1952, când doctorul Voiculescu avea 68 de ani, se expune calvarul instaurat în obștea unei mănăstiri de către un pricolici care ucidea oile din turma călugărilor. Povestirea tensionantă își epuizează firul epic odată cu găsirea licantropului atins de glontele de argint în peștera schimnicului Antonie, omul-lup dovedindu-se a fi însuși părintele înduhovnicit și binecuvântat cu puteri miraculoase. Astfel, finalul povestirii constituie punctul de început al unei chestiuni de problematizare ce vizează capacitatea sau incapacitatea cititorului de a tolera incursiunea *ca la ea acasă* a magiei în sfera credinței, a religiei. Modul în care *sfințenia,* prin motive precum Postul Mare, schimnomonahia, Liturghia, cuprinde în mod pasiv practici vrăjitorești dintre cele mai întunecate aduce în prim-plan necesitatea unei reevaluări a Binelui în raport cu Răul. Lupul, întruchiparea lui Satan, îl adulmecă pe părintele Zenovie (ridicol cocoțat în turnul clopotelor) fără să fie inoportunat de efectele postului sau al crucii; mai mult, strădaniile cantitative și ingenioase ale călugărilor îi scot la iveală licantropului, pe lângă viclenie și inteligență, și abilitatea de zeflemire - tânărul și fudulul călugăr Cristea ajunge vânător, însă, în loc să nimerească ținta cea haină, omoară un câine, o oaie și, cum era de așteptat, se mutilează, împușcându-se singur în picior. Așadar, goana după lup este în același timp renunțarea la lupta cea dreaptă cu sinele; dorința de a prinde bestia reprezintă cedarea în fața ispitei de a părăsi starea lăuntrică de agonisire a rugăciunii inimii pentru a câștiga gloria efemeră a eroului din lumea exterioară. Călugării mănăstirii sunt oameni supuși de patimi și, astfel, poftele lor după carnea de miel rămasă în urma atacurilor le arată nivelul de smerenie și înfrânare. Prin antiteză, părintele Sofonie (Stan, pe numele cel dintâi, mirean) ,,sta mereu întreg și nebiruit", era un ,,atlet al călugăriei prin marile osteneli evlavioase și înflăcăratele-i lucrări duhovnicești."

Dacă întregul se abate de la calea spre mântuire, iată că o parte a sa – părintele și apoi schimnicul Antonie reprezintă excepția care pare că vindecă neputințele tuturor călugărilor, inclusiv pe cea a mănăstirii; faima faptelor sale atrage credincioșii, iar lipsa darurilor sale aduce locului de pelerinaj paragină și pustiu. Indicii textuali care insinuează că în mănăstire *nu e lucru curat* apar devreme în povestire, motivul dublului alternând în portretul personajului principal trăsăturile sfântului ,,numai parcă din oase și duh" și trăsăturile fiarei sălbatice. Totuși, asemănările fizice și gestuale dintre om și lup apar după ce intriga e formulată, după ce în mod misterios, *ca un făcut,* tocmai când călugării ,,se înfruptau pe ascuns, ca niște păcătoși, din de dulce", ,,în post, și mai cu seamă în zilele de ajunare, lupii dădeau iama în turmele mănăstirii." Astfel, musafirul nu e unul totalmente neinvitat – el își alege momentul apariției în funcție de ceea ce se petrece în interiorul mănăstirii, având cel puțin o funcție de îndeplinit: aceea de a le strica petrecerea, sau – aceea de a semnala îndepărtarea de credință. Când este chemat cu insistență de ecleziarh și doi bătrâni, la porunca părintelui egumen, să alunge fiara, Antonie – din peșteră, îi acuză că le stau gândurile numai la cele lumești și le amintește că ei îl mănâncă pe Cristos, mielul lui Dumnezeu. Cuvintele prin care schimnicul înfruntă nepriceperea solilor sunt esențiale pentru înțelegerea parțială a sensului povestirii. Așadar, în viziunea mistică a lui Antonie, uciderea oilor de către lupi este o problemă goală de semnificații interioare, deci, sterilă din punct de vedere spiritual; ,,Ei, și ce? Voi nu mâncați pe Cristos, mielul lui Dumnezeu?" provoacă nedumerire în rândul călugărilor, aceștia ratând adevărata semnificație a răspunsului. Călugărul reprezintă corpul natural, supus uzurii și degradării, ,,dependent de domeniul exterior prin hrană"[10], iar schimnicul reprezintă corpul *milei,* care cere *pâinea noastră cea de toate zilele*– ,,Pâinea care se coboară din cer, pentru ca acel care va mânca din ea să nu moară."[11]A. Scrima

[10]*Ibidem,* p. 43.
[11]*Ioan 4, 35 și 50*, apud André Scrima, *op.cit.,* p.43.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

insistă, în hermeneutica sa, în a atribui *gurii* simbolistica unei căi comune de comunicare, pe care o înalță prin *cuvânt* însuși Christos: ,,Nu numai cu pâine trăiește omul, ci cu tot cuvântul care iese din gura lui Dumnezeu"[12]. În consecință, schimnicul îi acuză pe călugări că nu înțeleg sensul euharistiei, că nu sunt vrednici de scopul pentru care au fost puși *în ființă.*

Intriga e anunțată sub forma *unei grozave întâmplări,* așadar în mod inexplicabil rațional lupii dau iama în turma de oi tocmai în toiul Postului Mare. De-abia după acest moment, ies la iveală trăsăturile călugărului Sofonie care nu mai este doar un ,,bold nemilostiv care împungea necontenit pe frați spre desăvârșire", ci și un călugăr cu autoritate în fața creaturilor sălbatice: ,,era de ajuns ca el să se ridice și să facă un semn, pentru ca, acolo, departe, dihăniile să dea numaidecât înapoi și să fugă." Înaintând în trama epică, se conturează tot mai ambivalent portretul schimnicului care, deloc surprinzător, împrumută caracteristici animaliere: ,,Părul și barba sure îi stau zbârlite ca de mânie și ochii arzători îi sticleau de un foc sălbatec (...) își netezi cu mâna chica răzvrătită, netezi smocurile bărbii țepoase, căscă fioros de câteva ori, descleștându-și cât putu fălcile, își linse cu limba clăbucii de spumă roșie ce-i tiveau colțurile gurii scrâșnite între dinți, își drese cu opinteli din gât glasul, care sună înstrăinat, și intră cu părere de rău în el." Această *intrare cu părere de rău* în el însuși semnalează traseul meditației mistice pe care mai toate personajele vociulesciene îl parcurg. Asemenea lui Zahei sau a pescarului Amin, și Sofonie se supune meditației lăuntrice, se lasă răpit de contemplarea Nevăzutului, zăvorându-și simțurile.

Pe lângă caracterul cosmic al narațiunii, conferit de dimensiunile oculte și magice, povestirea are un caracter profetic prin natura comportamentului schimnicului. Acesta – om înzestrat cu puteri miraculoase prin forța rugăciunii și a trudei lăuntrice, însoțit în peștera din piatră doar de corbi, șoareci și vulturi, irumpe în spațiul istoriei propovăduind calea sfințeniei și a mântuirii în mod autentic, prin jertfa de sine, însă ordinea pe care vrea să o impună printre confrații săi este amenințată de trecutul care-i tulbură existența. Tânărul Stan nu era bun de nimic, suferise în copilărie de pe urma atacului unui berbec ,,nărăvit să-mpungă", și de-atunci rămăsese zdruncinat; își găsise liniștea în sânul mănăstirii. Aici se poate remarca imaginea lăcașului de rugăciune ca receptacol matern al copilului, de care acesta ,,s-a lipit trup și suflet". Irumperea, deci, a personajului excepțional în istorie permite deschiderea unui spațiu polivalent, cosmic; așa cum afirma A. Scrima, ,,e de remarcat însă că între religia de tip cosmic și cea de tip profetic nu există separare absolută. Revelația profetică nu abolește revelația cosmică; dimpotrivă, cosmosul e asumat, preluat de cea din urmă; ritmurile cosmice sunt interpretate de profeți drept indicatori ai planului lui Dumnezeu."[13] Pătrunderea lupului în obștea mănăstirii e un simbol pentru situarea în conformism și în credință moartă a membrilor ei, reprezintă o formă de revoltă a timpului arhaic împotriva timpului modern, a Cosmosului împotriva haosului. Cu prețul jertfei, deci – a unei asumări a rolului profetic recuperator – natura se cere resacralizată, echilibrul se cere restabilit. Astfel, scriitorul reinterpretează sacrificiul din scripturi folosindu-se, ca un vrăjitor, de instrumentarul vrăjitoriei, având mereu în vedere – prin semnificația pietrei, a distanțării de lume/păcat/ispite, a asumării păcatelor lumii – imaginea mistică a mântuirii, și apoi pe cea mitico-magică a uciderii pricoliciului. Nuanțările cu tonuri oculte ale mesajului a cărui morală stă în modalitatea unic-corectă de slujire a lui Hristos, chiar dacă provin din zona ezotericului, nu slăbesc forța nuanțelor esoterice, planul lăuntric, individual al personajului nefiind împiedicat să se împlinească de către acestea, ba dimpotrivă - ele conlucrează aparent inconștient în împlinirea destinului eroului: ,,dacă profetul este autentic, el va fi întotdeauna

[12]Matei 4,4, apud André Scrima, *op.cit.*, p.43.
[13] André Scrima, *op.cit.*,p. 117.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

imprevizibil, pentru că ține de imprevizibilul lui Dumnezeu care, deseori, pare să zdruncine de multe ori o ordine asigurată în numele aceluiași Dumnezeu. Acțiunea profetului este, așadar, punctuală; limitată în timp și în spațiu, ea vizează un scop determinat și încetează după împlinirea obiectivului ei; nu se perpetuează. Acțiune punctuală, ea ține, în raport cu continuitatea instituțională, de o anumită discontinuitate în Duh și subliniază o altă față a lui Dumnezeu: imprevizibilul lui Dumnezeu."[14]

Același A. Scrima e de părere că schimnicul e o ,,figură (...) a celui ce merge până la limita lucrurilor, care se retrage din această lume pentru a o anticipa, deja, pe cealaltă. Or, în tradiția orotdoxă, *schimnicul* constituie ultima treaptă (nu din punct de vedere instituțional și ierarhic, fiindcă nu e inclusă în nicio ierarhie) a *experienței itinerante*. Sihastrul reprezintă figura admirabil sublimată, stilizată, a sacerdoțiului, mai bine zis a purtătorului de sacru, a «pneumatoforului»".[15] La fel ca și alte personaje din proza voiculesciană, și părintele Sofonie are aura unui pelerin cu legături trainice într-un timp imemorial, atemporalitatea fiind o trăsătură care dezvăluie prezența divinului. În ciuda formei pe care o îmbracă trupul său, Sofonie este un purtător al sacrului, împlinind prin apariția în obștea mănăstirii rolul de ,,strajă spirituală a comunității"[16].

Prezența tolerată de egumen a vrăjitorului Șotropa și a vânătorului Șușnea indică lipsa de inițiativă spirituală a călugărilor și, în consecință, confiscarea sacrului de către magic. Sfântul lăcaș de rugăciune se împânzește cu *puteri întunecate, blăstămății* și vrăji. O figură aparte este cea a părintelui Teoctist, ,,vechi slujitor în Mitropolie, profesor și mare îndeletnicitor cu ocultismul și magia", care păstrează caracterul religios tradițional al prozei, sfătuindu-l pe stareț să boteze toată suflarea din mănăstire și care încheie lucrarea vânătorului, odată ce descoperă leșul schimnicului în peșteră, împluntându-i toiagul cu vârful de fier în inimă. Sub privirile martorilor îngroziți are loc rânduiala magică, oficiată de slujitorul Bisericii, Teoctist, care le explică, apoi, felul în care unul dintre trupuri, altul decât cel de carne, poate să împrumute orice alt chip, cu care să săvârșească fapte de care trupul de carne nu e conștient. Actul ritualului magic are un caracter inițiatic pentru cei prezenți, dezvăluirea ,,corpului astral" constituind o formă de transmitere a unor sensuri tainice. Asemenea lui Ștefan care este inițiat de sihastru în ridicarea mănăstirii Putna, și cei patru martori sunt inițiați de Teoctist printr-un ritual șamanic, vechi, care-i pune ,,în comuniune, în legătură organică cu contemplativul"[17]. Locul scenei abundă în semnificații christice, ,,bezna peșterii" ascunzând, de fapt, o absență, deoarece călugărul va fi îngropat ,,gol, înfășat numai în giulgiul călugărilor". Peștera goală și pecetluită este un loc al urmei ,,trupului lui Christos. Trupul lui a trecut prin moarte și astfel mormântul devine o trecere, nu un spațiu ocupat."[18]

Amestecul de elemente sacre și magice nu înseamnă și o îmbinare de aspecte pozitive și negative, benefice sau malefice, accederea într-un plan diferit de cel habitual implicând o viziune holistică asupra vieții și a rolului răului în viața umană. Fără să fie nuanțate de morale clasice, statice și ideale, nuvelele lui Voiculescu zugrăvesc ambivalența răului și a binelui, a urâtului și a frumosului, aceste categorii con-lucrând acolo unde eroul le recunoaște în complementaritate, și nu în conflict. Aparent ostil, ursul din *Ultimul berevoi* trebuie ucis pentru a nu mai provoca daune ciobanilor, iar practicile străvechi și meșteșugurile primitive caută să supună fiara încolțită. Însă esența narațiunii descoperă întâietatea cunoașterii faptului magic în cel mai intim

[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem,* p. 340.
[16] *Ibidem,* p. 342.
[17] *Ibidem,* p. 347.
[18] *Ibidem,* 345.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

mod cu putință, în răspunsul afirmativ la chemarea lui care transcede practica magică sau ritualul. Tăcerea precede trezirea, deschiderea porților lăuntrice odată realizată însemnând eliberarea și urmarea firească a pașilor pe care eroul e chemat/ales să-i urmeze, mai presus de metode de lucru, de practici sau de datină. Conștientizarea statutului său de privilegiat, de martor, de părtaș la arderea focului magic, îl face pe erou liber: ,,Se simțea liber ca și cum i-ar fi căzut zeci de lanțuri de la mâini și picioare, pe care le târâse până atunci". Înfruntarea taurului prin îmbrăcarea blănii de urs are semnificații apropiate de gestul similar al tânărului prinț Conn-eda, din mitul păgân irlandez. ,,A fi capabil, asemenea eroului Conn-eda, să te lași în voia drumului (...) înseamnă a rezolva în chip absolut totul dintr-o dată. Căci asta înseamnă a întâlni pe neașteptate vastul ritm al universului și a te mișca odată cu el."[19]Devenind cunoscător direct al dorințelor aparentului adversar, vraciul avansează spre rezolvarea situației lepădând blana ursului și descoperindu-se, ispititor, atât ca și *sacrificator,* cât și ca *victimă*, arătând că adevărata chemare nu implică restabilirea doar a unui echilibru natural, ci și a unuia uman., ,,căci ceea ce trebuie să anihilieze el însuși e însuși caracterul său cultivat cu atâta grijă, și nu există cucerire de sine mai dificilă pentru cel cu adevărat virtuos decât aceea care constă în abjurarea naturii superioare, în sacrificarea idealului, în negarea rolului model pe care te-ai străduit întotdeauna să-l reprezinți."[20]

Narațiunea *Schimnicul* păstrează vie interogarea cu privire la mecanismele prin care magicul și sacrul (cândva, unite) se împletesc pentru a afirma Unicul. Pre-existența sacrului, asemenea pre-existenței lucrării mântuirii în raport cu lucrarea creației este camuflată de arderea continuă a focului magic, care luminează calea, asemenea unui ghid de călătorie.

BIBLIOGRAPHY

Agamben, Giorgio, *Nuditatea*, traducere din italiană de Anamaria Gebăilă, Editura Humanitas, București, 2014

Borges, Jorge Luis, *Cărțile și noaptea*, Ediție îngrijită, prefață și traducere de Valeriu Pop, Editura Junimea, Iași, 1988

Scrima, André, *Experiența spirituală și limbajele ei,* volum îngrijit de Anca Manolescu în colaborare cu Radu Bercea, cuvânt înainte de Anca Manolescu, traducere din limba franceză și engleză și note de Anca Manolescu, Editura Humanitas, București, 2008

Voiculescu, Vasile, *Iubire magică. Povestiri.,* Antologie, postfață și bibliografie de Gelu Ionescu, Editura Minerva, București, 1975

Zimmer, Heinrich, *Regele și cadavrul. Poveste despre biruința sufletului asupra răului,* Ediția a III-a, Traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 2013

[19]Heinrich Zimmer, *Regele și cadavrul. Poveste despre biruința sufletului asupra răului,* Ediția a III-a, Traducere de Sorin Mărculescu, Ed. Humanitas, București, 2013, p.45.
[20]*Ibidem,* p. 47.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

MYTHS – RECONSIDERING AND REINTERPRETING THE WORK OF OCTAVIAN PALER

Andreea Roxana Sevastre

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Octavian Paler's entire work, but especially the first part (the period before December) is crossed by a red thread of sympathy for mythology, questioning the aim, the need and (in) topicality of the myth in the life of the modern man. In addition, in the period before '89 the escape into the myth is used as a strategy of subversive literature, along with the parable and the symbol to express discrete disagreement with the communist regime and its structures. He was rather concerned about ancient Greek myths, still not ignoring the myths of Roman, Egyptian or Mayan civilization. Most often, these are subject to sui generis reinterpretation that evince a keen mind, reaching up to provide a counter-interpretation in comparison with the one known and discussed in any textbook. Therefore, the author starts to build an autobiography veiled in discussions about mythology so that towards the end of life to build himself a personal mythology.

Keywords:myth, reinterpretation, personal mythology, autobiography, subversive literature.

Mitul este o poveste care relatează evenimentele situate la origine, în timpurile fără seamăn ale începuturilor. El este astfel o relatare narativă (fabuloasă), care pune în scenă ființe ce încarnează sub formă simbolică forțe ale naturii sau aspecte ale condiției umane.

Exceptând interpretarea prozaică a mitului ca fiind născocire, tot ceea ce se opune realității, mitul este considerat de Mircea Eliade ca exprimând „adevărul absolut, pentru că el povestește o întâmplare sacră, adică o revelație transumană care a avut loc în zorii Marelui Timp, în timpul sacru al începuturilor (*in illo tempore*). Fiind real și sacru, mitul devine exemplar și, în consecință, repetabil, căci servește de model și în același timp de justificare tuturor actelor umane"[1]. Ca model exemplar de comportament, mitul supraviețuiește și în lumea contemporană, chiar dacă într-o formă mai mult sau mai puțin degradată.

Pornind de la acest preambul, vom observa cum toate aceste coordonate teoretice se vor regăsi valorificate într-o manieră *sui generis* și la Octavian Paler. Scriitorul se dovedește un fervent apărător al miturilor, întrucât mitologia este o constantă a operei sale cu toate că în perioada postdecembristă reclamă adesea ruperea omului modern de marile mituri ale umanității, o desacralizare a vieții umane, căci „lumea modernă nu mai e capabilă să gândească în mituri"[2].

[1]Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, Ed. Univers Enciclopedic Gold, ed. a II-a, București, 2010, p.15.
[2] Octavian Paler, *Calomnii mitologice. Fărâme din conferințe nerostite*, Ed. Adevărul Holding, București, 2010, p.79.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Omul modern nu mai e capabil să le înțeleagă, nu mai are acces la rețeaua lor de semnificații și nici nu dorește, căci miturile nu mai sunt citite, ci doar citate. În acest sens, Octavian Paler se întreabă retoric „în rest, ce mituri serioase poate revendica omul modern? Nu mai suntem în stare nici să le înțelegem, așa cum s-ar cuveni, pe cele vechi! În legătură cu ele circulă doar clișee”[3].

Mai mult, din dorința de a le aduce în atenția cititorilor, dar și pentru a demonstra actualitatea mitului în viața omului modern, Paler procedează la o reinterpretare și, implicit, o revalorizare a câtorva mituri, integrându-le în peisajul politic, cultural, atât al anilor antedecembriști ca strategie subversivă, cât și al anilor postdecembriști, ca reconfigurare a unei mitologii personale. Constantin Coroiu apreciază că „Octavian Paler este în literatura română un (re)povestitor de mituri vechi cărora le conferă sensuri noi”[4]. Criticul e de părere că Paler pare a se afla într-o comuniune permanentă și privilegiată cu miturile.

Mitologia este tratată de scriitor drept o cale de a ieși din istorie, de a scăpa din stresul istoriei. O lume ce stă sub semnul mitului este însuși universul copilăriei – o lume mitică, plasată în afara istoriei: „nu există doar « timp istoric », există și un « timp mitologic », mai puțin sesizabil, în care trăiesc copiii, înainte de a fi capturați de « istorie », și sfinții. Noi oamenii obișnuiți, nu avem acces la el”[5]; „eu nu mă pot gândi la copilăria mea ca la un timp normal! Anii copilăriei i-am trăit, parcă, în altă viață [...] Din copilăria mea, în schimb, nu regret nimic. A fost o copilărie de băiat sărac, care n-a avut nici jucării, nici pom de Crăciun, dar ea face parte nu din biografia mea, ci dintr-un soi de mitologie în care nici măcar mirosul de rachiu ieftin, când îmi amintesc de el, nu mă deranjează”[6]. Când la 11 ani este nevoit să părăsească Lisa – satul natal, are convingerea la 80 de ani că „am plecat, dimineața, dintr-o « lume mitologică » și am ajuns, seara, într-una stăpânită, exclusiv de « istorie »”[7]. Prin lumea mitologică a copilăriei înțelege pacea ocrotitoare a casei părintești la care face referire atunci când compară Crăciunul din Lisa cu cel din ziua de azi, care este dominat de hărmălaie, opulență, exces. Tot astfel când se raportează la universul mitologic al copilăriei își amintește de cerul înstelat al Lisei.

Plecând de la marile mituri ale umanității, eseistul se adâncește în cunoașterea sinelui, într-o introspecție profundă asupra marilor sale frământări, construindu-și treptat o mitologie interioară, una personală.

În prima parte a operei (până în 1989), mitologia i-a servit drept pretext pentru a putea să-și exprime propriile păreri, propriile adevăruri despre teamă, opresiune și a fost o formă a rezistenței prin cultură. Astfel, Paler explică în cartea *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache* necesitatea de a se folosi de mituri pentru a evita minciuna „Sinceritatea a devenit pentru mine o problemă și, apoi, o obsesie sau, dacă vreți, o manie în momentul în care am început să public. Îmi alesesem ca deviză o afirmație a lui Camus, scriitorul meu preferat din acea vreme: « Libertatea este dreptul de a nu minți » [...] și m-am străduit să nu mint. Nu veți găsi în cărțile mele niciun rând pe care ar trebui, azi, să-l reneg. M-am folosit de parabole, de limbajul esopic, m-am ocupat de mituri, de alte civilizații, dar m-am ferit să mint, sau, ca să fiu și mai precis, am mințit doar prin omisiune. Prin ceea ce n-am reușit, n-am cutezat sau n-am putut să spun”[8]. Mitologia a fost pentru Paler o modalitate de a ieși din istorie, după cum însuși afirmă „nu dădeam niciun semn de aliniere la imperativele epocii. Continuam să mă ocup de mituri, adică să întorc spatele istoriei, și să mă folosesc de resursele limbajului esopic, contând pe inteligența

[3] *Ibidem*, p. 11.
[4] Constantin Coroiu, *Octavian Paler, tratat despre memorie*, în „Caiete critice”, nr. 5 (343), 2016., p. 74.
[5] Octavian Paler, *op. cit.*, p. 296.
[6] Octavian Paler, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, ediția a II-a, Ed. Polirom, Iași, 2012, pp.320-321.
[7] *Ibidem*, p. 43.
[8] *Ibidem*, pp. 13-14.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

cititorilor de a face o lectură « radioscopică » (era singurul mod în care puteai spera să fii publicat spunând niște adevăruri întregi, fără a plăti niciun preț minciunii). Să nu înțelegeți că încerc să mă exonerez de orice culpă, supralicitând rezistența prin cultură”[9].

După ’89 (a doua parte a operei), mitologia a devenit suport în construirea unei dimensiuni importante a operei sale – autobiografia, dar și o formă de a rezista într-o lume în care se simțea străin, în valorile căreia nu se regăsea.

În ambele perioade, mitologia a reprezentat un refugiu, o evadare din viața reală: în adolescență – din calea războiului și a unei vieți anoste: „Ce putea fi mai ispititor pentru un adolescent bovaric, așa cum eram eu? Am citit cu pasiune *Legendele Olimpului*. Descopeream în mitologie un tărâm fermecător, plin de surprize încântătoare. Or, asta se întâmpla într-o vreme în care viața mea reală era teribil de anostă și de ternă [...] Mitologia m-a ajutat atunci să fac față istoriei. Ea mi-a fost refugiu și drog”[10]. La maturitate – din calea opresiunii, din dorința de a exprima voalat propriul adevăr, iar la bătrânețe – din calea bolii, a fricii de moarte, a singurătății.

Mitologia antică este punctul de plecare pentru reflecțiile personale, pactul autobiografic este o convenție pentru reinterpretarea subiectivă a mitologiei și a artei, o modalitate prin care își exprimă propriul crez despre destin, cultură, politică, moarte, sinucidere, bătrânețe, boală. Pentru a combate singurătatea, senzația de pustiu „îmi rămâne refugiul în mitologie. M-aș întoarce la *Calomnii mitologice*. Fuga în mitologie m-a ispitit totdeauna. Probabil, nu din pasiune, ci dintr-un soi de lașitate. E mult mai simplu să te descurci cu zeii decât cu oamenii”[11].

Încercând să-și explice cauza pasiunii pentru mitologie, o pune pe seama temperamentului său de introvertit sau cum se numește în *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache* de bătrân reacționar: „pasiunea mea pentru mitologie are și alte cauze. Ea se explică mai ales printr-un deficit. Căci introvertirea mea s-a manifestat de la o vârstă destul de fragedă ... pentru mine mitologia nu era un joc”[12].

Dacă inițial mitologia ocupă o pondere mai mare în opera sa, treptat se va îndrepta din ce în ce mai vizibil spre spațiul autobiografic; el parcurge traseul de la mitologie la autobiografie (mitologie personală), apetența pentru mituri rămânând constantă. Se construiește în acest mod mitul personal al autorului. Astfel, toate miturile esențiale au fost supuse cercetării paleriene, le-a eliberat de șabloanele în care fuseseră închise, revalorizându-le, ba chiar actualizându-le din punctul de vedere al noului tablou cultural, politic, social. Reflecțiile autorului sunt surprinzătoare, invitându-ne totodată la o aventură interioară, a ideilor, a propriei persoane.

De multe ori, ajunge până la a propune o contra-interpretare, debarasându-se de calomniile mitologice, de prejudecățile de care miturile au fost încărcate de-a lungul istoriei. A fost fascinat de miturile antice grecești, dar și de cele moderne (Don Quijote, Don Juan), precum și de cele egiptene și de cele mayașe pe care le trece întotdeauna prin filtrul propriei subiectivități, re-interpretându-le.

Pentru a propune mai ușor o contra-interpretare față de cea unanim acceptată, în ultima sa carte *Calomnii mitologice*, Octavian Paler împrumută, la îndemnul lui Oscar Wilde („dați-i omului o mască și vă spune cine este”), masca unui conferențiar al cărui auditoriu ar fi format din molii, susținând astfel că i-ar fi mai ușor să dezvolte „teoria că Procust e simplist, văzut ca tâlhar. La fel de bine el poate fi socotit ca profesor de estetică”[13]. Această nouă interpretare o justifică făcând apel la canonul grec din sculptura antică pe care îl compară cu un pat al lui

[9] *Ibidem*, p. 203.
[10] Octavian Paler, *Calomnii mitologice. Fărâme din conferințe nerostite*, Ed. Adevărul Holding, București, 2010, p. 7.
[11] Octavian Paler, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, ediția a II-a, Ed. Polirom, Iași, 2012, p. 285.
[12] Octavian Paler, *Calomnii mitologice. Fărâme din conferințe nerostite*, Ed. Adevărul Holding, București, 2010, p. 298.
[13] *Ibidem*, p. 13.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Procust, căci sculptorii erau nevoiți să respecte un sistem foarte strict de reguli: ce lungime trebuie să aibă nasul, cât trebuie să măsoare gâtul, fruntea, pieptul și picioarele. E paradoxal că în timp ce propovăduiau măsura, grecii inventaseră un mit al disprețului față de aceasta. Dar Procust, ne avertizează Paler, nu ar trebui receptat doar ca „un maniac mitologic”[14], ci ca simbol al „înțelepciunii”, al „măsurii” de care societatea s-a folosit de-a lungul întregii istorii: „Dați-mi voie să extind perspectiva. Oare numai ca profesor de estetică s-a manifestat Procust de-a lungul istoriei? Cum veți vedea, el a fost invitat de Inchiziție să folosească paturile sale pentru pedepsirea ereticilor. Iar în regimurile totalitare a fost utilizat ca șef al propagandei (vă dau un exemplu: Goebbels) sau ca șef al serviciilor secrete (cum a fost Beria, de pildă) pentru a impune normele oficiale cu brutalitatea din legendă”[15].

Acest mit se dovedește a fi și un bun prilej pentru o scurtă prelegere despre măsură și înțelepciune (pe care o face și cu alte ocazii în *Don Quijote în Est* sau în *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*) înțelese ca mediocritate care limitează spiritul creator al omului, căci tot ce a dat umanitatea mai de preț s-a făcut prin lipsă de măsură, prin a iubi fără măsură, a dori fără măsură, a visa fără măsură. În acest sens, mitul antic al lui Procust se întâlnește cu un alt mit modern al lui Don Quijote. Lecția sugerată de acest din urmă mit ar fi că e mai grav să ai iluzii mediocre sau să nu le ai deloc decât să trăiești mediocru. Astfel, devine necesar să dai iluziilor o mai mare importanță decât realității. De aici, Octavian Paler decelează o trăsătură care exista înainte de Don Quijote: donquijotismul, cu privire la care dă o sentință de netăgăduit că „nu e de conceput, cred eu, o lume fără « donquijotism », fără tendința de a da iluziilor o mai mare importanță decât realității”[16]. Din aceasta va extrage o altă concluzie că „un om își poate da întreaga măsură doar dacă dorește, crede, îndrăznește și iubește « fără măsură »? nu vi se pare că a dori « nebunește », a îndrăzni « nebunește », a iubi « nebunește » sună mai convingător decât a dori, a îndrăzni, a iubi « cu măsură »?”[17].

Eseistul face din Don Quijote un simbol al omului liber, care nu mai este prizonier al realității sau al prejudecăților, întrucât nu îi pasă de ce zice opinia publică despre el. În plus, se debarasează de interpretarea oferită de Ortega Y Gasset care vede în Quijote un „nebun patentat” deoarece cavalerul spaniol vede în dragoste principala rațiune a existenței sale și face din „lipsa de măsură” o cale posibilă spre sublim.

Necesitatea de a le reinterpreta o explică eseistul prin faptul că vechile interpretări clișeizate golesc miturile de substanță. Oferă exemplul lui Narcis pe care îl califică „nenorocitul” și pe care îl consideră cel mai calomniat personaj din mitologia greacă. Așadar, „numele său este folosit pentru a exprima o stare patologică, egolatria, iubirea perversă de sine. Nimeni nu e dispus să vadă enormitatea din termenul « narcisism ». Cine a auzit de sinucigași care și-au pus capăt zilelor deoarece s-au iubit prea mult?”[18]. În schimb, moartea lui Narcis poate să devină mitul jertfei pentru cunoaștere, fiindcă „a vrut să ducă prea departe cunoașterea de sine, ceea ce zeii nu îngăduie”[19]. De altfel, unul dintre îndemnurile scrise pe frontispiciul templului lui Apolo de la Delphi era „Nimic prea mult”. Narcis nu face decât să execute o sentință divină, ne avertizează scriitorul. Tânărul fiu al nimfei Liriope era iubit de multe nimfe și fete, a căror iubire o disprețuia: „Era probabil un misogin”[20]. Zeița Nemesis care veghea la păstrarea ordinii în

[14]*Ibidem*, p. 120.
[15]*Ibidem*, p. 121.
[16]*Ibidem*, p. 84.
[17]*Ibidem*, p. 86.
[18]*Ibidem*, p. 14.
[19]*Ibidem*, p. 15.
[20]*Ibidem*, p.154.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

univers, l-a pedepsit să se uite într-o fântână şi să se simtă atras de propriul chip. Din acel moment, Narcis execută o pedeapsă, se supune destinului ca şi Oedip.

Mitul este văzut ca o formă de supraviețuire a spiritului într-o lume cât mai acaparată de formă, imagine, marcată de un progres tehnologic, dar totodată și de un mare regres interior. Astfel că, Octavian Paler recurge la rescrierea miturilor după propria simțire, trecându-le prin filtrul subiectivității interioare. În plus, mitul e și o modalitate de ieșire de sub teroarea istoriei, afirmând în același timp însă și neputința de a se sustrage total acestuia și de a reveni la atemporal, la universul mitologic al copilăriei.

Prin mit, Paler își trăiește viața din interior spre exterior, de altfel şi călătoriile sale sunt prilejuri de a polemiza pe tema miturilor, întrucât voiajul în Egipt, Grecia sau Italia pare a se realiza din interior spre exterior, căci „m-am întors acasă cu bagajele cu care am plecat ... Alții călătoresc pentru a cunoaște lumea. Eu am călătorit, am impresia, doar ca să mă cunosc pe mine mai bine”[21], dinspre viziunea subiectivă asupra unui mit spre reperarea obiectivelor turistice.

Mitul este folosit de scriitor ca unealtă modelatoare a interiorității, ca model de comportament funcțional și în lumea actuală (modelul Don Quijote, de pildă), chiar dacă prozeliții sunt puțini la număr. Astfel, cum am amintit la începutul lucrării, mitul servește de model chiar dacă într-o formă mai degradată. Prin urmare, în formarea etică a discursului lui Paler sunt aduse în prim-plan referințe, concepte, personaje sau atitudini din mitologie. În forma propusă de Octavian Paler (deloc rigidă, lipsită de clișee și prejudecăți), miturile pot reprezenta un model didactic pentru elevi spre cunoașterea lumii prin intermediul lor.

Mitul este pentru acesta o formă de a se confesa, introspecta şi dezvălui, un mod de înțelegere a lui însuși, a artei, a lumii și a vieții. În măsura în care mitul îl împinge spre confesiune și confesiunea îl împinge înspre mit – o resursă culturală inepuizabilă pe care autorul o va valorifica din plin în opera sa.

BIBLIOGRAPHY

1. Bachelard, Gaston, *Apa şi visele – Eseu despre imaginaţia materiei*, Bucureşti, Editura Univers, 1995.
2. Buxton, Richard, *Lumea completă a mitologiei greceşti*, Editura Aquila ’93, Oradea, 2006.
3. Durand, Gilbert, *Figuri mitice şi chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, Bucureşti, Editura Nemira, 1998.
4. Durand, Gilbert, *Introducere în mitodologie. Mituri şi societăţi*, în româneşte de Corin Braga, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004.
5. Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul*, Bucureşti, Editura Nemira, 1999.
6. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, În româneşte de Paul G. Dinopol,Prefaţă de Vasile Nicolescu, Bucureşti, Editura Univers, 1978.
7. Eliade, Mircea, *Mituri, vise şi mistere*, Traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
8. Octavian Paler, *Calomnii mitologice. Fărâme din conferințe nerostite*, Ed. Adevărul Holding, București, 2010.
9. Octavian Paler, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, ediția a II-a, Ed. Polirom, Iași, 2012.
10.Coroiu, Constantin, *Octavian Paler, tratat despre memorie*, în „Caiete critice”, nr. 5 (343), 2016.

[21]Octavian Paler, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, ediția a II-a, Ed. Polirom, Iași, 2012, p. 126.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

11. Micu, Dumitru,*Istoria literaturii române – De la creaţia populară la postmodernism*, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2000.
12. Paler, Octavian,*Mitologii subiective*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975.
13. Simion, Eugen,*Scriitori români de azi*, *vol.IV*, Bucureşti -Chişinău, Editura David-Litera, 1998.
14. Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicţionarul scriitorilor români (M-Q)*, Bucureşti, Editura Albatros, 2000.
15. Burtea-Cioroianu, Cristina-Eugenia, *Incursiuni în mitologia greco-romană prin intermediul scrierilor lui Octavian Paler*, în Analele Universității din Craiova, Ed. Universitaria, anul V, nr. 1-2, 2008.
16. Alexandrescu – Voicu, Ileana, *Octavian Paler: mitopoetica eseului*, Iași, Ed. Alfa, 2008.
17. Caillois, Roger, *Mitul și omul,* traducere din limba franceză de Lidia Simion, București, Ed. Nemira, 2000.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

LOVE AT SCHELER – BETWEEN FATE AND DESTINY

Mariana Simona Burian

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: From Scheler's point of view, love reveals itself through a specific structure which is always in relation with a certain corelated value. This can be represented by another person, God, our own ego or a colective person (Gesamtperson). In authentic self love, we must relate to ourselves and thus descover the spiritual core regarding who we could be related toa larger whole. Here the greater whole is not just a human community, although the human community is experienced in this integrity, but the whole world as a measure of disclosure in love.In Scheler's words, the heart is a "structured counterimage of the cosmos of all possible things worthy of love…it is a microcosm of the world of values." This quote should be in the back of our minds as we come to understand God's participation in the world and His basis in the dynamic unfolding of love. God is the ultimate person.

Keywords:ordo amoris, genuine self-love, love of self, fate ,destiny

Pentru a stabili caracterul fundamental al iubirii ca act și legalitatea inerentă a structurii sale trebuie descoperită esența conceptului de *ordo amoris* . Până în prezent, dragostea a fost lăsată doar să se întrevadă dar Scheler cere iubirii să se raporteze simultan la soartă și destin în același timp. Lumea nu are sens dacă mediul este trunchiat , acesta este motivul pentru care consider că, în Ordo Amoris, Scheler pune in discuție soarta și destinul individual înainte de iubire explicând ordinea conceptuală necesară pentru existenta unei relații intre cele două , care ar putea fi găsita doar într-o dragoste care a precedat formarea destinului unei persoane prin care persoana participă la lume.

Aici Scheler introduce două concepții ale dragostei: o adevărată iubire de sine și o iubire a altui sine. O iubire de sine este puterea de a vedea sinele cuiva din perspectivă proprie. Iubirea de sine este o perspectivă numai din interior. În cazul în care se doreste a cauta plăcere în adulter, se urmareste doar ceea ce omul vrea în ceea ce privește propriile sale dorințe. În acest sens, s-ar confunda chiar și cele mai mari capacități spirituale ale individului - în acest caz, capacitatea limitată de a iubi o altă ființă umană intim – ca o condițiile servilă a naturii corporale.

Pe de altă parte, autentica dragoste de sine dezvăluie dragostea adevărata ca act-esență;ea se referă la "rază de intenție" asupra unui centru de transfer spiritual. Prin simpla exprimare "*raza de intenție*" Scheler are în minte ceva asemănător cu intenționalitatea lui Husserl ca "o rază de vedere."

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Concentrându-ne pe elementul spiritual act-centru, acționăm prin ochii lui Dumnezeu Însuși, nu prin ochii noștri, actionam ca și cum Dumnezeu ne vede, ne demonstram capacitatea de a ne vedea pe noi insine ca o parte dintr-o mai mare ordine microcosmica în macrocosmos. Prin contrast, alte teorii morale au încercat să capteze această experiență sugerând că putem discuta despre un punct de vedere imparțial transcendental, cum ar fi cel al lui Kant - categoric imperativ- sau când aplicăm cel mai mare principiu al fericirii în utilitarism. Acestea sunt teorii referitoare la forma pe care deliberările noastre cu privire la aspectele morale ar trebui să o ia. Ele presupun că ne putem situa la o distanță reflexivă în a delibera și judeca ceea ce ar trebui să facem cu această distanță pe care ne-o autogeneram în minte.

În continuare voi incerca sa evidentiez diferența fenomenologică semnificativă care se regaseste în interiorul aceleiasi persoane.

Din punctul lui Scheler de vedere , iubirea se dezvăluie în sinele său printr-o structură specifică întotdeauna în raport cu o anumită valoare corelată. Acesta poate fi o alta persoană, Dumnezeu, propriul ego sau o persoană colectivă (Gesamtperson). În iubirea autentica de sine, trebuie să ne raportăm la noi înșine și sa ne descoperim miezul spiritual referitor la cine am putea fi în legătură cu un ansamblu mai vast. Aici, întregul mai mare nu este pur și simplu o comunitate umană, deși comunitatea umană este experimentată în această integritate, ci întreaga lume, ca măsură a dezvăluirii în dragoste. Iubirea este privita ca "*un act care urmărește să conducă totul în direcția perfecțiunii corespunzătoare acesteia și reușește, atunci când nu există obstacole prezente*." [1]

Astfel, Scheler descrie dragostea ca pe o mișcare care permite ca deplinătatea obiectului său să vină la îndeplinire . Nimic nu împiedică actul iubirii în mișcarea sa. În acest fel, "*dragostea este înălțătoare*."[2] Ea este, prin urmare, un accesoriu al valorii. Pentru a afirma că dragostea este un accesoriu al valorii trebuie sa precizăm ,de asemenea, că iubirea în sine nu este o valoare pentru Scheler, dar actul-esență în a căror valoare este incadrata ca si element care contribuie la un anume clasament, este. Aici, Scheler definește iubirea ca pe un simplu act și ar trebui să adăugam că iubirea ca participare și orientare principală reprezinta mișcarea de la valori mai mici la valori mai mari. Această mișcare are loc între anumite sfere de valoare, dar dragostea în sine nu este o valoare. În plus, această iubire pătrunde creația, iar omul este doar o parte a creației. În noi, "*dragostea este o dinamică a devenirii, o creștere, o curgere a lucrurilor în direcția arhetipala a lor, in directia in care se află Dumnezeu*." [3]Toată dragostea este îndreptată spre Dumnezeu, chiar și atunci când este incompletă. Dacă un om iubește știința sau peisajul, el nu reduce această dragoste la valori mai mici, cum ar fi cele situate în natura corporală a omului.

In schimb, iubirea legiferează o creștere care are efect asupra noastră si ne permite să evoluam, să primim binecuvântare și ne ajuta sa percepem obiectul sau fiinta iubita. Puterea si dinamismul în dragoste ca experiența fenomenologică sunt mai profunde și mai primitive decât orice altă orientare vom aborda asupra lumii , ele permițând intergrarea intr-o comunitate. Pentru Scheler, iubirea este "*un act primordial prin care o ființă, fără a înceta să fie individual delimitata se abandoneaza pe sine în scopul de a împărtăși și de a participa la ens-intentionale al altei fiinte.*"[4]

Înainte de orice altceva, iubirea ne aduce în fața realității că și alți indivizi ca noi sunt *persoane*, ea ne indeamna la a juca roluri și ne dispune într-o lume comuna cu alte persoane. În cele din urmă, relația noastră cu alții în actul iubirii este o atitudine de amplă vizualizare pe care

[1] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 109.
[2] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 109.
[3] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 109.
[4] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 109.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Scheler o are asupra naturii. Atitudinea participativă a lui Dumnezeu- dupa spusele lui Scheler- rezultă din ideea potrivit careia *''inima este o reflexie structurată a cosmosului cuprinzator al tuturor lucrurilor posibile care pot fi demne de dragoste ... este un microcosmos din lumea valorilor.''*[5] Acest citat ar trebui să fie o permanenta prezență a minții noastre. Dupa cum am ajuns să înțelegem participarea lui Dumnezeu în lume și baza sa în dinamica desfășurarii iubirii, il privim pe Dumnezeu ca fiind scopul final.

Potrivit lui Scheler, chemarea participativă către dragostea lui în noi și prin noi este emisă mai departe de Dumnezeu în direcția energiilor vieții. Actul creator al lui Dumnezeu prin care ia fiinta dragostea este, de asemenea, privit ca origine a vieții - "*The One*''- cel care ii creează și spre care ei aspiră, luptandu-se unul cu altul în limitele atribuite fiecaruia."[6] In aceasta cearta, limitele exacte si bine delimitate ale creatiei sunt sustinute de dragostea lui Dumnezeu. Acesta este motivul pentru Scheler poate susține că *ordo amoris* este "nucleul-ordine mondială privită ca ordine divină"[7] iar participarea noastră si abilitatea de a recunoaște iubirea ne face să fim cei mai de preț servitori ai lui Dumnezeu.

Scheler susține că înainte de a fi o ființă gânditoare sau o ființă plină de dorințe, omul este o ființă iubitoare. Iubirea este o orientare fundamentală a omului cu care el percepe realitatea primordială a lumii și, prin urmare, se deduce că Scheler nu avea încredere în vederea mecanicistă asupra naturii și a relației noastre cu ea care se vehicula in perioada moderna. În schimb, concepția despre iubire a lui Scheler este o fortă revitalizatoare , iubirea delimitînd posibila gama de contacte cu Universul. Mai precis, în dragoste el ajunge să stabilească un nucleu al *OrdoAmoris* in care iubirea este structura sa internă . Scheler considera că această dragoste străbate totul intr-un anumit sens, ea existând ca o componentă centrală a vieții umane și a filozofiei pre-moderne. Putem afirma totodata că Scheler nu adopta o viziune mecanicista asupra naturii iar relația noastră cu ea este adusă in perioada moderna.[8]

În schimb, conceptia lui Scheler cu privire la iubire este aceea ca ea este o forta revitalizatoare.[9] Iubirea delimiteaza diferite modalitati de a lua contact cu universul. Mai exact, în iubire ajungem sa înțelegem ''valorile-calități si valorile-modalități'' pe care omul le poate dobandi în general și la fel se intîmplă și în cazul lucrurilor, oricare ar fi ele''.[10] Aceasta este esența lui Ordo Amoris iar dragostea reprezinta structura sa internă, motiv pentru care Scheler a considerat că această dragoste a patruns peste tot.

Etosul său real, regulile preferinței-valoare și valoarea-depreciere definesc structura și conținutul concepției sale despre lume și, în plus,afirma voința sa de a fi stăpân peste lucruri. Aceasta trăsătură este valabilă în cazul indivizilor și a raselor, a națiunilor, a ordinelor culturale, a popoarelor, a familiilor . În cadrul-ordinii mondiale, fiecarei forme particulare a omului i se atribuie o anumită gamă de certă valoare. [11]Așa cum am arătat deja , dragostea lui Dumnezeu a creat și susține tot ceea ce este vrednic de iubire. Fiind doar create si finite, noi ca persoane nu cream obiecte demne de iubire. In schimb, dragostea omului este limitată. Ea

[5] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 116
[6] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 110
[7] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 110
[8]Intr-un anumit sens, abordarea iubirii la Scheler, ca o componenta centrala a vietii umane si a filosofiei este pre-moderna.Se observa notabile influente ale gandirii lui Augustin si Francis din Assissi care este in mod special cunoscut pentru scrierile sale referitoare la iubire.
[9]De exemplu, sa luam in considerare afirmatiile lui Scheler referitoare la cei care asociaza valorile doar in relatie cu necesitatile trupului.Intr-o atitudine naturala,valorile sunt doar simbolice si nu isi au originea intr-o ontologie ingropata in metafizica.A se vedea Scheler, Formalism,267-268.
[10] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 111
[11] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 111

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

recunoaste cererea obiectivă pe care *ordo amoris* ne-o prezinta si pe care ne-o face. In pasajul de mai sus acest adevar este valabil pentru toate timpurile și locurile în care exista ființe umane și oferă un standard in sprijinul caruia putem afirma că "Dragostea poate fi caracterizată ca fiind corecta sau falsa numai dacă înclinațiile reale ale omului și actele sale de dragoste se află în armonie sau se opun gradului de ordonare a ceea ce este demn de iubire.''[12]. Cu alte cuvinte, dragostea are propriiile sale dovezi în care ne putem regăsi ca într-o emoție care merită a fi experimentată. Iubirea poate avea limite, ea ne poarta mereu spre o valoare și mai mare însă condiția noastră finită limitează exprimarea acestei mișcări deși în sine, dragostea nu este limitata. După cum Scheler a spus-o, iubirea iubește și se arata iubitoare mereu, dincolo de ceea ce posedă. In alta ordine de idei, acest impuls de conducere (Triebimpuls), care stîrneste mereu ființa umană, care o face să-și dorească permanenta transformare ghidată de sentiment poate obosi omul, deși dragostea însăși nu obosește. Acest *Sursum Corda*, care este esența iubirii poate prelua în mod fundamental diferite forme la cote diferite din diferitele regiuni ale valorii.[13]

Pentru a ilustra inepuizabilitatea dragostei și sustinerea ei în promovarea creșterii obiectului iubit sau a altuia, Scheler oferă două exemple. În ceea ce-l privește pe primul, Scheler exemplifică prin descrierea omului senzualist care trece de la o băutură la alta pentru a-și potoli setea. El se lasă pradă unei tulburări de auto-propagare și este, prin urmare, blocat în sfera senzualității inferioare.

În antiteză, Scheler descrie persoana spirituală, persoana care caută satisfacție într-un obiect cultural sau spiritual . Obiectele culturale sunt frumoase, obiectele spirituale sunt apreciate din perspectiva mântuirii pe care o induc omului. Nu contează de câte ori a fost văzut sau citit Shakespeare, Shakespeare nu se epuizează; în schimb ne îndeamnă în continuare să ascultăm.

Fiecare experiență, cu aceste obiecte spirituale sau culturale lumineaza infinitatea dragostei și a devenirii sale ulterioare. La urma urmei, iubirea este un proces infinit în timp ce noi suntem limitați la ceea ce putem iubi și la ceea ce considerăm ca fiind valoare. În primul rând, infinitatea iubirii se simte în imensa sa varietate însă indiferent de cât de multă neliniște simțim in preajma-i, ea rămâne o valoare specifică sferei senzualității iar prin experiența senzuală, satisfacția scade. În al doilea exemplu, gestul infinit se regăsește în profunzimea crescută a absorbției si în creșterea plinătatii unui obiect.[14] Valoarea-experienta de tip *Ordoamoris* din aceste doua exemple confirmă ceea ce ar trebui sa fie clar pana acum: o iubire care este prin esența infinita, oricât de mult ar fi intrerupta, oricât de mult ar fi legata de purtătorul ei, ea ramane un bun infinit. Astfel, ideea de Dumnezeu (considerat aici partea formală a tot ceea ce este "bun" și "formă infinită a ființei") stă la baza gândirii de tip *amoris Ordo,* tocmai datorită acestui caracter esențial al iubirii… Dumnezeu și numai Dumnezeu poate fi vârful piramidei gradate a realului, doar el reprezinta tot ceea ce este vrednic de iubire, doar el ne apare dintr-o dată ca sursa și scop pentru conceptul de ***întreg***.[15]

Avându-și sursa în Dumnezeu, esența iubirii indică sfera obiectivă a valorilor care poate fi reprezentată în "profunzime nelimitată" de către indivizii spirituali, familii, popoare și națiuni. Să ne amintim totodata că dragostea este participativă iar acest lucru înseamnă că *ordoamoris* este expus într-o istorie etică unică. Ordo Amoris se poate manifesta într-o gamă largă de posibilități într-o persoană spirituală, un eveniment sau o persoană colectivă.

[12] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 111
[13] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 113
[14] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 114
[15] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 114

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Pentru Scheler, întreaga "Ordo amoris" devine un crescendo filozofic în acest moment. Unitatea acestui tărâm al dragostei ramane prin urmare pe un alt plan. Ea constă în mod obiectiv în unitatea caracterului său legal al constituției sale gradate înspre cele două direcții pentru a dobandi ceea ce este mai mult și mai mult și ceea ce este mai puțin și mai puțin demn de iubire. Această unitate constă în gradația strictă guvernată de legi a valorilor esențiale care rămâne constantă pe parcursul fiecărei faze a procesului infinit. Într-o parte a personalității umane, această unitate constă într-o preferință a legalității și o introspectie sau o depreciere a valorilor și a lucrurilor de valoare. Această legalitate este inerentă în actele și capacitățile iubirii prin faptul că actul iubirii se îndreaptă spre acțiunile în care valorile și lucrurile de valoare ies la lumină pentru inima și spiritul nostru (Gemüt).[16] Dragostea este un act al unei noi experiențe și este chiar miscarea înspre realizarea unor valori mai mari. În dragoste experimentăm valoarea unor cerințe absolutiste, ea ne forteaza să luam în considerare valori mai mari pentru a atinge *datul* personal, precum și de a cauta o matrice a valorii intrinseci. Actul de dragoste nu a fost încă explicat, deoarece natura actelor intenționate nu este tratată aici, iar Scheler a acordat atenție structurii fenomenologice a acestei experiențe prin elucidarea structurii *ordo amoris* . În plus, Scheler a asigurat mecanismul sau modul în care acționează dragostea de-a lungul cosmosului, dincolo de orice considerare fenomenologică în ceea ce privește experiența individuală. În acest fel, Ordo amoris deschide posibilitatea ca toate celelalte acte ulterioare tipice unei experiențe umane să explice în parte de ce Scheler il găsește pe Dumnezeu indispensabil pentru valoarea-experiență. Astfel, în scopul de a anticipa și de a interpreta un viitor motiv ontologic al valorii în filozofia lui Scheler trebuie să intelegem atat care este rolul lui Dumnezeu cât și al ființei umane. Dumnezeu atrage ființele umane să trăiască în interiorul iubirii (sau mai bine spus într-un limbaj Schelerian , ființele se realizează prin iubire fiind-in-un-act.).[17]

Cu o îndemânare aparteScheler distinge între *soartă, structura mediului* și *destinul individual*. Evoluția și mediul sunt ambele ancorate în *ordoamoris* iar Scheler le deosebește prin relația lor atribuită spațiului (în cazul mediului) și timpului. Intr-un mod ambiguu, Scheler admite că soarta nu este ceea ce se întâmplă în noi sau în jurul nostru. Soarta ar trebui sa includa totul și să fie totul. În schimb, el definește soarta ca fiind "unitatea persistentă a unui sens invariabil" care stabilește "o corelație esențială între caracterul individului uman și evenimentele din jurul și dinauntrul lui''[18].

Referitor la caracterul uman și evenimentele din jurul și din interiorul lui, trebuie mentionat că Scheler este pur fenomenologic prin această definiție, dar, de asemenea, foarte ambiguu. Conceptul operativ al sorții aici necesită prăbușirea între caracterul uman individual și evenimentele din el și din jurul lui. Astfel, sensul acestei uniuni iese sau intră în ființă numai ca interacțiune, iar soarta este capacitatea noastră de a ne raporta la sensul temporal. In acest sens, el considera ca există un *lived past* unificat și un sens pentru un alt viitor trăit în paralel. Prin urmare, este un tip de orientare valorica spre lume. Cursul vieții este, prin urmare, o armonie dintre om si lume și ea dobândește propria sa valoare. Această armonie de valoare este unitatea de sens și ea realizează o evaluare independentă de apariția conjuncției dintre om și lume, fiecare formând o acțiune reciprocă pe de altă parte. Independent de soartă, Scheler introduce ideea de destin individual. Pentru el, destinul individual se referă la un sentiment de chemare inerenta individului unic. Această chemare este o vocație, care se desfășoară în participarea cu ordo amoris. Ordo Amoris este, de asemenea, individualizat pentru o anumită persoană. În acest

[16] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 115
[17] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 116
[18]In acest capitol nu voi trata relatia dintre Scheler si Dumnezeu, asta nu înseamnă că ea nu exista.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

moment Scheler definește în mod explicit ordo amoris pentru prima dată ca un " tărâm independent, strict obiectiv al omului, o ordine obiectivă a ceea ce este vrednic de iubire în toate lucrurile, ceva ce putem recunoaște dar nu se poate postula, produce sau face "[19]

Această definiție oferă o bază pentru acceptarea faptului că există un destin individual in fiecare persoană unică. Noi îl recunoaștem în noi înșine ca pe o vocație. Chiar și în latină, termenul de "vocație" provine de la verbul ,,vocare'' însemnând "pentru a apela sau convoca." Scheler nu crede că destinele individuale sunt proprietăți ale unicitatii. Această afirmație textuală directă implică un tip de etică de bază tipică non-naturalismului care,probabil ,se regaseste în fundalul gândurilor lui Scheler.

O altă variantă sugerată de Scheler ar fi subiectul spiritual colectiv, deși se pare că un subiect spiritual colectiv poate avea un destin predestinat. În propriile sale cuvinte, un destin înseamnă "locul care aparține acestui subiect în planul salvării lumii"[20] și în acest fel suntem chemați să ne manifestăm existența. Totuși, ca destine individuale, în continuare, trebuie să ne găsim locul în cadrul general al destinului universal, iar acest destin universal, am putea spune, este planul pus la cale pentru salvarea lumii menționat anterior. Acest plan presupune ca noi să împărtășim prin cunoaștere și înțelegere propria noastră chemare, chiar daca s-ar putea să nu știm care este aceea. Cu toate acestea, este mai puțin clar la Scheler modul în care forma acestei chemari devine concretă și detaliată. Această chemare poate fi înțeleasă fie in sensul de a deveni Buddhist, fie Crestin. Vocatia unica pentru cineva anume este o experiență individuală a propriului *ordo amoris* si aceasta chemare poate fi considerată ca fiind unică.Ca atare, utilizarea de catre Scheler a unui limbaj teologic de "chemare" aici este destinat a nu discuta conținutul modului în care aceste valori ne cheama, ci faptul că ele se manifestă într-un tip de experiență .

Odata cu introducerea noțiunii de soartă la Scheler, s-ar putea presupune cu ușurință că, atunci când pretindem că știm care este chemarea noastră am putea asimila pur și simplu trecutul în viitorul nostru și să devenim astfel partași la chemarea noastră. În acest fel, s-ar putea sugera ideea de fatalism sau o anumită lipsă de autenticitate existențială. Cu toate acestea, Scheler anticipează în mare măsură Calvinismul sau pe Augustin, care vorbesc despre o predestinare de destin și o identificare cu destinul, fără vreo legatura individuală cu soarta.

Prin urmare, atât destinul cat și soarta sunt considerate concepte esențiale complet diferite facand parte din două ordini separate. Pentru Scheler, alegerea este determinată de soarta, iar soarta vine aparent pentru a identifica spațiul și simțul temporal al mediului nostru în care acționăm, deci soarta nu este determinată de alegere.

La Scheler, soarta are o componentă structurală aparte, se desfășoară în felul ei specific și decurge din viața unui om sau a unui popor. Așa cum ea se hrănește în mod continuu, cu un conținut și într-un conținut se poate spune ca ea functionalizeaza la rândul său conținutul timpului precedent. Soarta în sine ia diverse forme pentru cea mai mare parte din viața individului sau, în orice caz, din viața speciei, ea este un schelet generat deoarece pornește de la sine.61

În acest fel, soarta este de sine statatoare și nu se află sub controlul nostru. În schimb, ea se deruleaza datorită "unor procese eficiente de obiective psiho-vitale direcționate ale subiectului"[21], și nu isi are vreo origine într-un mod activ sau liber de a judeca, de a alege sau de a prefera al unei persoane.

[19] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 103
[20] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 103

[21] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 105

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Destinul liber individual este o chestiune de înțelegere. Destinul este un concept "atemporal și de o esențială valoare [Wertwesenheit] care traieste sub forma unei personalități."[22]Dacă fiecare dintre noi suntem predispuși la a trăi soarta noastră, prin urmare, destinului universal al omului nu îi este menit să reziste, acest lucru putându-se face numai cu ajutorul lui Dumnezeu. Ele sunt inrudite prin natura fundamentală și primordială a iubirii. Ordo Amoris le leagă împreună într-un fel, dar, așa cum am spus, aceasta idee nu este foarte clară în eseul lui Scheler.

BIBLIOGRAPHY

1. Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 97-134.

2. Scheler, Max. On the Eternal in Man trans. August Brunner (New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2010).

3. Scheler, Max. "Phenomenology and the Theory of Cognition" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 136-201.

4. Scheler, Max "The Meaning of Suffering" trans. Daniel Liderbach, S.J. ed. M. S. Frings in Max Scheler: Centennial Essays (The Hague: Martinus Nijhoff, 1974): 121-163.

5. www.cercetari.institutuldefilosofie.ro/request.php?114

6. www.bioetica.ro/index.php/arhiva-bioetica/article/download/.../484

7. annals.ub-filosofie.ro/index.php/annals/article/download/50/39/

[22] Scheler, Max. "Ordo Amoris" in Selected Philosophical Essays (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973): 106

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

IOAN RADIN PEIANOV – TRANSLATOR

Emanuela Ioana Patrichi

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The purpose of this research is to show that in his activity as translator, Ioan Radin Peianov succeeded to create cultural bridges between Romania and Serbia. The translations from Romanian and Serbian languages were an important chapter in his literary activity, but not only for his purpose as writer and translator, but as a reference point in an agitated social context. He approached in his translations different types of literary genres: poetry, novel, short stories, theatre, conversational guide and he wanted that Romanian and Serbian literary works to be known in both of the countries. His involvement in literary events that took place in Romania and Serbia too – Romanian and Serbian literature symposiums, poetry festivals and his work as librarian at the Public Library in Timisoara shows us that he was passionate by his work as translator for transmission of cultural and literary values.

Keywords:translator, Echinox, postmodernism, Serbian, cultural

Din cele mai vechi timpuri traducerile au constituit o parte însemnată a oricărei literaturi, și a literaturii române în cazul de față; ele au contribuit la dezvoltarea limbii, a fondului cultural, fiind și o oportunitate de a cunoaște alte opere, alte scrieri sau de a transmite valori și idei diferite. În vechime, traducerile erau de ordin practic și datorită lexicului nu prea dezvoltat, traducătorii erau considerați întemeietori de limbă, ei dând naștere unor cuvinte noi din nevoia de a exprima cât mai bine cele traduse. De-a lungul timpului funcției practice i s-au alăturat alte roluri, iar traducerile din diferite limbi au căpătat și un sens artistic, creator, au fost o sursă de inspirație pentru scriitori, o cale de acces la cultura popoarelor. Nu se poate vorbi de o bibliotecă adevărată fără traduceri, fără „intertextualitate, migrația de teme, motive și forme." [1]

Sarcina unui traducător e una dificilă, cuvintele trebuie căutate, potrivite, iar traducătorul trebuie să simtă nu doar limbile din care și în care traduce, ci și spiritul scriitorilor aflați sub lupă. Spre deosebire de un scriitor, traducătorul nu poate tăia, înlocui, răstălmăci, anula; el trebuie să potrivească frazele astfel încât să prindă ideea pe care autorul a vrut să o pună pe hârtie. Traducătorul e asemeni unui mediator între două limbi și două culturi, iar sarcina sa e de a reda, de a exprima realitatea scrisă nu raportată doar la faptul lingvistic, ci și la substratul socio – cultural al autorului textului. De la primele texte vechi traduse în limba română, traducătorii au susținut că arta traducerii e o „aventură a spiritului," o aventură „anevoioasă", extrem de „grea", „cu mult greu" sau „cu nevoie" îndeplinită, așa cum susținea în 1688 Radu Greceanu, traducător al Bibliei de la București: „cu greu iaste a tălmăci neștine singur, despre limba elinească spre cea rumânească […]. Iară eu am iscodit și în tot chipul m-am nevoit a nu lăsa nici un cuvânt ca să nu dea întru înțelegerea limbii noastre cei rumânești"[2].

[1] Alexandru Vlad, *Interviu cu Virgil Stanciu, Traducătorul e un autor invizibil*, în *Vatra*, nr. 3-4, 2002, p. 155.
[2] Radu Greceanu, apud G. I. Tohăneanu, *Terminologia traducerii*, în „Orizont", nr. 25 (639), 1980, p. 6.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

S-a pus de-a lungul timpului problema dacă traducătorul este producător de literatură. În lucrarea sa *După Babel. Aspecte ale limbii şi traducerii*, George Steiner susține că „Repetarea unei cărţi deja existente într-o limbă străină constituie «sarcina misterioasă» a traducătorului şi este o muncă grea. Ea este irealizabilă dar - în acelaşi timp - trebuie încercată. Realizarea unui text identic cuvânt cu cuvânt cu originalul (făcând din traducere o transcriere perfectă) depăşeşte ca dificultate imaginaţia omenească."[3] Pe lângă stăpânirea perfectă a limbii, traducătorul, pentru a produce o operă de artă prin tălmăcirea sa, are și sarcina de a efectua studii și cercetări asupra autorului, operei și contextului social în care a fost scrisă. Pe de altă parte, textul original nu trebuie îmbogățit cu valențe noi și nici nu trebuie sărăcit, prin impedimente de natură lingvistică, de valoarea sa artistică. Astfel, traducătorul este și nu este producător de literatură. El produce un act de creație în momentul în care tălmăcește căutând și potrivind cuvinte și imagini artistice și nu este producător de scriere literară deoarece, oricât de maestru ar fi în producerea textului, trebuie să se abțină în a interveni în textul original pentru a-l adapta viziunilor sale artistice.

De-a lungul timpului s-au cerut traduceri din toate limbile, însă unele literaturi au fost mai prezente decât altele în acest sector: literatura în limba engleză, cea în limba rusă ori cea în germană. Un rol important îl au însă și traducerile din limbile care nu se bucură de circulație internațională, cum e cazul limbii sârbe. Unul dintre cei mai importanți traducători de literatură sârbă este Ioan Radin Peianov. Bănățean de etnie sârbă, el a debutat ca traducător în paginile revistei *Echinox*, la Cluj, făcând parte din prima generație de redactori. Activitatea de traducător și-a completat-o firesc de-a lungul timpului cu cea de scriitor, publicând în volum proză scurtă: *Aventurile tânărului Serafim* și *Schiță de portret* și fiind prezent în paginile revistelor culturale din țară: *Echinox, Vatra, Orizont, Steaua* și cu alte bucăți de proză sau cu articole.

Referind-ne la traducerile din literatura sârbă, trebuie avut în vedere faptul că învecinarea celor două țări, România și Serbia, a făcut ca de-a lungul timpului istoria să marcheze similitudini în viața și politica fiecăreia. Aflate în perioade de căutări și tranziții de la un regim la altul, ele au traversat destule momente dificile. În anii '30 se traducea mult în și din ambele limbi în sfera militară, iar în perioada interbelică, atunci când a apărut dorința de a pătrunde în literaturile altor popoare, România și Serbia s-au orientat către traduceri. Astfel, românii au făcut cunoștință cu Ivo Andrić, Nikola Milosević și Milorad Pavić, în timp ce sârbii citeau pe Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu. De-a lungul timpului traducerile în sârbă s-au înmulțit, au fost traduși Mihai Eminescu, și Emil Cioran, Nichita Stănescu, Lucian Blaga și Geoarge Bacovia. În anii 2000 au fost deasemenea traduse opere de actualitate ale scriitorilor contemporani: Eugen Uricaru, Mircea Dinescu, Gellu Naum. În limba română au fost traduse alte opere ale lui Ivo Andrić și Nikola Milosević și au apărut traduceri și din scriitori contemporani: Miodrag Bulatović, Miloš Crnjanski, Borisav Stanković.

După 1970 apare o generație nouă de traducători și un rol important îl are catedra de slavistică a Universității din București, absolvenții săi, dar și editurile care susțineau tot mai mult traducerile din alte limbi. Din anii '90, când societățile română și iugoslavă cunosc schimbări datorate vremurilor politice, traducerile din sârbă se diversifică, traducătorii abordând diferite genuri literare, interzise până atunci. Scriitorii sârbi ajung în România datorită recunoașterii lor în plan internațional, promovați de editurile ce doreau titluri viabile: Danilo Kiš, Ivo Andrić, Miloš Crnjanski, Vasko Popa, Milorad Pavić, Boris Pekić. Publicul cerea romane, iar genul narativ era mai ușor de tradus; de aceea se și traduc cu precădere romanele, poezia ajungând pe locul doi, iar dramaturgia fiind slab reprezentată.

[3] George Steiner, *După Babel. Aspecte ale limbii şi traducerii*, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 105.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Literatura sârbă a evoluat, de-a lungul timpului, sincopatic, fiind mai întâi sub influența literaturii bizantine și târziu trecând sub influența literaturilor europene: germană, franceză, engleză. Modernitatea de la începutul secolului XX a determinat pe scriitorii sârbi să renunțe la modelele eroice de până atunci, să părăsească tradiția populară și să scuture scrierile de imaginea rurală, patriarhală. Din punct de vedere social și cultural, anul 1968 a fost decisiv pentru Iugoslavia. Aflată până atunci sub influența marxismului popularizat, la nivel cultural, de Școala Praxis și de grupul Korčula Summer School, literatura iugoslavă trece, timid, o dată cu revoluția Primăvara de la Praga către neorealism, apoi către postmodernism. Dinspre studențime apare o nouă grupare literară ce aduce schimbări majore în stilul, limba și abordarea literaturii. Așa este cazul lui Milisav Savić cu prozele sale scurte din volumul *Baraca bulgarilor*, apărut în 1969.

Datorită faptului că istoria României și cea a Iugoslaviei se aseamănă, aceleași repere sociale și culturale le marchează de-a lungul anilor 1960 – 1990, iar literatura sârbă se încadrează pe aceeași traiectorie narativă, cu aceleași formule scriitoricești și abordări similare ale realității. În 1980 când conducătorul Iosip Broz Tito a murit, dependența de acesta a dispărut, însă populația a fost mult timp debusolată. Anii ’80 au cunoscut o revigorare literară, iar în anii ’90 încep să se audă tot mai puternic vocile unor edituri noi. Postmodernismul aduce în plan literar societatea industrială, multi-media și fluxul informațional, personajul înstrăinat, revoltat, stilul parodic și ludic, intertextualitatea. Cei mai cunoscuți traducători români pentru limba sârbă sunt: Ioan Radin Peianov, Mariana Ștefănescu, Ioan Flora, Lucian Alexiu.

Ioan Radin și-a făcut debutul în paginile revistei *Echinox*, cu traduceri, aparținând primei generații de redactori. Primul număr al revistei *Echinox* e ca un manifest pentru studenți, e o invitație la libertatea de expresie și de gândire și deși construcția sa trilingvă apare dintr-o nevoie impusă, critica literară a marșat de-a lungul timpului pe multiculturalismul său și pe diversitatea literară ce au dat revistei mai multă forță decât s-ar fi bănuit. În primul număr se publică versuri și proză, cronică literară, dar și traduceri: Petru Poantă traduce versuri de Franz Hodjak, iar Ovidiu Marcovici poezii de Kenez Ferenc. Pe ultima pagină, Marian Papahagi publică traduceri din lirica lui Cesare Pavese, iar Radu Mihai traduce textul lui Martin Heidegger, *Ce este filosofia?,* text care duce, la vremea respectivă, la multe controverse. Scrierile traduse nu erau impuse, ci doar aprobate, redactorii venind fiecare cu propriile idei. Pentru că formula trilingvă a fost benefică, în martie 1980 revista *Echinox* chiar publică un număr destinat în exclusivitate scrierilor în limbile maghiară și germană.

Într-un interviu din revista *Vatra*, Dinu Flămând mărturisește că deși exista o coeziune în cercul de redactori, deși fiecare știa ce are de făcut, de-a lungul timpului s-a simțit nevoia integrării în marea literatură a lumii, iar curiozitatea și dorința de a deschide noi căi erau atât de vii, încât pe lângă scrierile originale se publicau și multe traduceri: „... Țipam din răsputeri că vrem să intrăm în contact cu restul lumii. Iar în timp ce ignoram zbaterile politice de la centru, febrilitatea cu care încercam să ne facem cultura avea în ochii noștri valoare de *program*. Iată de ce îl bombardam pe Marian Papahagi, bursier la Roma, cu scrisori în care îi ceream să ne trimită traduceri și interviuri în exclusivitate din și cu mari autori internaționali.”[4]

Ioan Radin a tradus din limbile rusă și sârbă. Muncea mult la fiecare text, căuta cele mai potrivite expresii, făcea o selecție riguroasă a scrierilor, iar textele traduse de el au devenit de cele mai multe ori apreciate de publicul român. Traducerile din limbile română și sârbă au reprezentat un capitol important în activitatea literară a lui Ioan Radin, un capitol semnificativ nu

[4] Andrei Zanca, *Dialog cu Dinu Flămând, În marea groapă cu var a postmodernismului se aruncă orice*, în *Vatra*, nr 9, 2015, p. 53.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

doar pentru menirea sa de scriitor şi traducător, dar şi ca punct de reper într-un context social agitat. Cu rădăcini sârbe, bun cunoscător al limbilor sârbă şi română, mare iubitor de literatură şi conştient de faptul că traducerile au rolul lor deosebit în viaţa scriitoricească a fiecărei ţări, Radin a încercat şi a şi reuşit de-a lungul timpului, să ridice punţi culturale între Iugoslavia şi ţările fostei Iugoslavii şi România. Implicarea sa în evenimentele literare ce aveau loc în România şi Serbia – simpozioane de literatură sârbă şi română, festivaluri de poezie şi ocuparea postului de bibliotecar răspunzător pentru secţiunea de literatură sârbă de la biblioteca din Timişoara ni-l arată ca pe o persoană pasionată de munca de traducător şi de cea de „mediere în transferul de valori culturale”.[5]

Ioan Radin a început să traducă pe când era tânăr colaborator la revista *Echinox*, în Cluj, publicând astfel din Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Petar Gudelj, Adam Pusloić, Vesna Parun. Ştefan Damian şi-l aminteşte ca fiind un traducător înverşunat, căutând mereu formula perfectă. Selecţia pe care o făcea textelor pe care le traducea pentru *Echinox* era una riguroasă şi cu această ocazie mulţi scriitori valoroşi au fost descoperiţi şi oferiţi cititorilor români datorită lui.

De-a lungul anilor a abordat genuri literare diverse: poezie, roman, nuvele, schiţe, teatru, ghid de conversaţie, dorindu-şi ca opere aparţinând literaturilor română şi sârbă să fie cunoscute de cititorii de limbă română şi sârbă. Viorel Marineasa a remarcat faptul că traducerile lui Radin făceau senzaţie în epoca ceauşistă, aşa cum a fost spre exemplu cartea lui Daniil Harms, *Un spectacol ratat*, volum de proză absurdă ce se potrivea foarte bine în contextul epocii: „Exemplarele de prin biblioteci se prezentau ferfeniţite şi cu file smulse; circula Harms în xeroxuri precum Cioran, Pacepa, Guenon...”.[6]

Şi-a păstrat mereu dorinţa de a oferi texte de calitate. Scria traducerile de mână, apoi le dactilografia şi muncea iar pe text căutând formula cea mai potrivită, şlefuindu-le până era mulţumit. Unele texte erau dactilografiate chiar şi de patru ori, citite şi iar corectate. Se documenta foarte mult, căutând informaţii despre autor, despre înţelesul cuvintelor, şlefuia frazele şi întorcea totul până epuiza neclarităţile. Traducea cărţile care i se păreau interesante şi se pare că a avut o intuiţie foarte bună deoarece cele mai multe dintre traducerile sale au devenit cunoscute şi apreciate: Daniil Harms, Danilo Kis spre exemplu. Pe unii autori îi cunoştea: Srba Ignatović şi Jovan Zivlak, cu alţii s-a împrietenit pe parcurs. Pe lângă textele pe care le selecta singur, traducea şi la rugămintea unor autori, Adam Puslojic, Miljurko Vukadinović, ori editurile îi selectau şi îi solicitau anumite opere: Editura Universal Dalsi, Editura Univers.

Pentru că era un perfecţionist, Radin promova mereu traducerile de calitate: ”Indispus de lipsa de acurateţe a unor tentative anterioare, a luat el la tălmăcit romanul *Grădina, cenuşa* al lui Danilo Kiš. De candoarea şi de credulitatea lui Ioţa au profitat doi impostori, care i-au sustras şi i-au stricat antologia consacrată literaturii sârbe avangardiste. S-a necăjit mult atunci, dar a refuzat să recurgă la soluţii radicale.”[7], spune Viorel Marineasa.

În 1997 Radin participă la un proiect de amploare, volumul *A treia Europă* coordonat de Adriana Babeţi de la Universitatea de Vest din Timişoara şi Cornel Ungureanu, redactor şef adjunct la revista Orizont, volum ce îşi propunea să reunească sub aceeaşi tematică, nume ale literaturii din mai multe ţări: Stefan Zweig, Elias Canetti, Miloš Crnjanski, Lucian Blaga, Illyés Gyula, Virgil Nemoianu, Ion Slavici, Emil Cioran, Dominik Tatarka etc. În acest volum apar

[5] Octavia Nedelcu, *Receptarea literaturii sârbe în România în ultimele două decenii*, în *Revista Romanoslavica* vol XLVIII nr 1, Editura Universităţii Bucureşti, 2012
[6] Viorel Marineasa, *Bând cu Ioţa o cafea în curtea prin care a trecut Crnjansk*, în Vatra, nr. 9, 2015, p. 35.
[7] Ibidem.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

fragmente traduse de Radin din autorii sârbi: *Itaca* de Miloš Crnjanski, *Viața e vis* de Bazidar S. Nikolajević, *Pagini de jurnal* și *Kakania, altfel* de Miroslav Krleža.

Revista *Vatra* publică postum în nr 8-9 din 2010 articolul lui Radin, *Cine va lua în seamă?*, articol în care el tratează subiectul sensibil al traducerilor. E sensibil deoarece în goana lor după recunoaștere, unele edituri și unii traducători uită normele deontologice și nu joacă cinstit: se publică romane traduse din limba sârbă în română fără a se menționa numele traducătorului, se traduce greșit fără a se urmări adevăratele sensuri ale cuvintelor din textele originale. Articolul e unul plin de amărăciune, Radin apreciind că în realitate nimeni nu cercetează dacă volumele traduse sunt corect tălmăcite și cine e vinovat pentru publicarea unor texte incorecte: „Această mică istorie am relatat-o pentru a sugera că a vorbi, azi, despre arta și tehnica traducerii este greu fărăa vorbi și despre comerțul cu cartea, despre afacerile (horribile dictu!) cu cartea: multă lume se plânge că «nu merge cartea», totuși, sunt unii care de pe urma cărții prosperă (strict material). Tocmai de aceea se traduce mult: există felurite programe care permit accesarea unor fonduri și din țară și de-afară, nimeni însă nu cred că urmărește rezultatele concrete ale acestor investiții. Din păcate, și editurile noastre, și autorii traduși, contemporani, nu iau seama la calitatea traducerii: mulți dintre ei sunt interesați doar de bifarea încă a unei traduceri în străinătate, pentru CV-ul personal.”[8] A traduce literatură înseamnă a căuta cuvintele potrivite, a scormoni după sensuri care să ilustreze cât mai bine ideea expusă de autorul cărț ii: „Se crede, poate, că literatura permite mai multă libertate de mișcare, că e una să traduci un text științific, alta să traduci «vorbăria» beletristică. N-aș zice. Iar exemple avem destule.”[9], spune Radin.

„Ambasador al literaturii de expresie sârbă la noi”[10] după cum îl numea Ion Pop, Ioan Radin Peianov a tradus din limba sârbă în limba română peste 20 de titluri publicate în volum și multe alte texte, poezii și fragmente de proză, teatru, publicate în periodice, din sârbă în română și invers, dar și din limba rusă în română. Selecția de opere pe care a realizat-o este una riguroasă, fiecare volum oferind cititorilor nu doar un alt gen literar, dar ci și altă perspectivă, alt stil, altă abordare.

Așa este, spre exemplu romanul lui **Milisav Savić**, *Pâine și frică,* apărut tradus la noi în 1996, roman considerat ca fiind cea mai bună scriere a anului 1991 și a deceniului. E o carte realistă ce abordează teme fierbinți, precum revolta studenților din 1968, condiția generației de sacrificiu – generația Broz, dramele din timpul regimului totalitar. În cartea sa Savić reușește să surprindă cu exactitate dependența oamenilor de conducător, prezentând-o ca pe o luptă continuă între a scăpa și a rămâne, o luptă umană între supunere și libertate, între a avea pâinea pe masă sau libertatea gândurilor. Savić scrie un roman mozaic, după cum susține Čedomir Mirković în postfața cărții, un roman cu tablouri și decupaje juxtapuse, cu o înșiruire de episoade ce nu se continuă unele pe altele într-o ordine consecutivă, ci se reiau, se suprapun, se întorc sau anticipează. Întreg volumul gravitează în jurul unei întrebări esențiale: cum să fii scriitor, cum să reușești să scrii sincer și drept, cum să faci ca literatura să fie țelul tău, să fii mai mult decât un

[8] Ioan Radin, *Cine va lua în seamă?*în Revista Vatra, nr 8-9, 2010, p. 99.
[9]Ibidem, p. 100.
[10]László Szabolcs,*Echinoxul – Un fenomen cultural trilingv*, interviu cu Ion Pop, în *Echinox*, nr. 12, 2009, p. 43.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

simplu scriitor, să fii scriitor şi erou în acelaşi timp?: „Scriitorul e asemena cu diavolul, o categorie aparte şi ceva mai complicată de magician. Este asemenea diavolului din poveştile populare, care ba stă ciuci în hogeac, ba în goz, ba în moară sau în pod. Cu bastonul sau cu scuipatul său el aduce bucurie sau nenorocește, îmbogățește sau sărăcește, dă şi ia, construiește şi dărâmă, dă viață şi omoară, dar asta, spre deosebire de diavol, nu o face din răutate sau din pizmă, ci din bucurie, din joacă. Lumea nu este ceea ce vezi, auzi sau simți, ea este ceea ce născocești şi povestești. Ceea ce ți-ai dori este, de fapt, dor şi poveste."[11] Drama aceasta a intelectualului şi continua lui nehotărâre între a fi liber şi a fi linguşitor sunt ilustrate simbolic de titlul cărții, *Pâine şi frică*: necesarul şi obligatoriul.

De cu totul altă factură şi alt gen literar este volumul lui **Ivan Cvetanović**, volumul de poezii *Piciorul femeii, gâtul lebedei*, tradus de Ioan Radin şi apărut în 1996. Cvetanović conturează în cartea sa imaginea unui veşnic îndrăgostit, a unui amant fluşturatic, mereu impresionat de chipuri, parfumuri, veşminte, într-o învolburare fantasmatică şi obsesivă: „Zilnic, în autobuz, tramvai, autoservire profitam de-nghesuială / şi retezam cu forfecuța din rochii, jupoane, mantii, pulovăre, bluze / de mătase ale femeilor şi aceste bucățele le lipeam pe zidul dormitorului. / Îmi îndreptam jetul unde trebuia iar țesătura stropită era doar / o nouă chemare la reveria despre acea femeie şi născocirea unui nou eu." [12] (*Zeul frivolității mele*) Arsenalul lingvistic e dominat de simboluri carnale şi asocieri sezuale, e un vocabular concentrat în exclusivitate în zona erotică, imaginile sunt dinamice, colorate, stridente, tonul e jucăuş. Cuprinzând lirică erotică, volumul de față se detaşează clar prin tematică de celelalte traduceri ale lui Radin, ceea ce dovedește faptul că în activitatea sa a dorit să abordeze scrieri diferite din toate punctele de vedere.

Poate că o provocare lingvistică a fost pentru Radin traducerea volumului de poezii aparținând lui **Radomir Uljarević***, Pământul făgăduinței*, apărut în 1997. O particularitate a poeziilor sale e limba şi probabil Radin a căutat mult în a decide ce cuvânt românesc exprimă cel mai bine spusele poetului. Radomir Uljarević se foloseşte de limba sa ca de o armă, e o luptă în interiorul limbajului, dar şi o luptă exterioară în a pune cuvintele să lucreze cu sensuri ascunse. Tonul cinic, ironic, depoetizarea unor termeni, organizarea liberă a versurilor dau liricii sale o notă de luciditate şi de ascuns totodată, iar poeziile sale trebuie citite şi răscitite, întoarse şi contemplate pentru a afla sensul lor. Radomir Uljarević scrie grijuliu, îşi alege atent instrumentele lingvistice şi caută alăturările de sensuri care să contureze parabole semnificative. Poeziile sunt concise, zgârcite, concentrate, scrise în vers alb şi fără punctuație, lăsând cititorul să întoarcă versul cum a dori şi să stoarcă de semnificație rândurile juxtapuse. În multe poezii vocea autorului e una care interoghează, care caută permanent, poetul are menirea să afle ori soluția ori pe cel capabil să scuture lumea. Strigătul său e în fond unul dramatic, un strigăt de mântuire. Experiența personală şi realitatea socială sunt foarte bine prezentate în volum, atent învăluite stilistic pentru a ascunde şi a revela totodată, iar tonul multor scrieri e unul ludic, de joc serios.

Din registrul tragic şi realist e şi proza scurtă *Povestiri din infern*, de **Zdravko Krstanović**, volum tradus şi apărut în 1997. Zdravko Krstanović se dovedeşte a fi un scriitor cu un deosebit simț al realității. Toate povestirile ilustrează aspecte tragice din timpul războiului. Autorul e implicat în aceste lupte şi relatează prin prisma martorului. Scrisul său e nervos, dur, obiectiv, crud. Zdravko Krstanović nu lasă deoparte nicio imagine terifiantă. Toate scrierile sunt asemeni unor scurte dări de seamă ori ştiri de ziar, fapte însemnate rapid în narațiuni condensate,

[11]Milisav Savić*, Pâine şi frică,* Editura Nemira, Bucureşti, p. 50.
[12] Ivan Cvetanović, *Piciorul femeii, gâtul lebede,* Editura Europoint, Bucureşti, Editura Sfântul Sava, Belgrad, 1996, p.11

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

foarte condensate, fără divalgări, păstrând doar esențialul esențialului. Decupajele sunt bine tăiate, nu e timp de prea multe explicații, iar măiestria autorului face ca subiectul să fie înțeles din primele clipe. E un spațiu al oamenilor contra oamenilor. Familii întregi sunt ucise, sătenii sunt urmăriți, cei fără apărare, copiii și femeile, sunt uciși fără milă. Titlurile povestirilor sunt alese prin reducerea la minim a esenței textului: *Cap de fată, Fetița și telefonul, Frica de sine însuși, Căciula, Fluierul, Omul care râde*, iar firul narațiunii spune simplu măcelul: „Iar la Brčko, nu mai e o casă întreagă! Cioburi peste tot, duhnesc hoiturile, țiglele risipite, balcoane căzute-n grădini, merii cu rădăcinile întoarse spre ceruri. S-au măcelărit unii pe alții. Cei mai mulți veniseră din lumea mare. Leorpăie sânge, scrofanii. Grohăie, răcnesc, au leorpăit totul – dar gâtlejul porcesc li-i tot uscat." [13]

O scriere sensibilă este romanul lui **Danilo Kiš**, *Grădina, cenușa,* apărut la noi ca traducere în 2000. Scrierea începe ca un bildungsroman, povestind viața și frământările tânărului Andi, un copil sensibil și melancolic ce descoperă pe rând misterele naturii umane: moartea și somnul, sexualitatea, icoana tatălui. Dincolo de sentimentalismul cărții, dincolo de imaginea unui tată demistificat, cartea *Grădina, cenușa* e o artă a povestirii frumoase despre ceva urât. Vocea auctorială nu e neaparat acuzatoare, deși s-ar părea din tonul scrierii că ea condamnă și arată imperativ cu degetul. E o narațiune metaforă scrisă pentru a dezvălui mărunțenia umană, labilitatea psihicului, într-un joc de oglinzi sfărâmate care reflectă dintr-una în alta ipostaze ale trecerii prin lume. Stilul pretențios al scrierii, cu lungi fraze și uneori cu pagini întregi de substantive enumerate, cu incursiuni în trecut și tălmăciri ale prezentului, cu alăturarea de imagini umane aflate într-o discrepanță continuă, stilul acesta rece și detașat ajută povestirea, care devine una psihologică, de analiză, de căutare și explicare.

Tot din ciclul scrierilor despre era comunistă face parte și volumul lui **Srba Ignjatović,** *Când eram cu toții Tito*, volum ce cuprinde 41 de povestiri. Subiectul e oglindirea realității din Serbia comunistă, iar narațiunea e la persoana întâi, ceea ce dă cărții o aură de jurnal, de scriere confesivă. Autorul povestește molcom, făcând parteneriat cu cititorul. Povestește din perspectiva intelectualului care vede și aude multe și pentru care lucrurile au și o altă interpretare. Că e așa o dovedesc unele finaluri formulate moralizator, ca niște concluzii ironice: „Poate că așa este pretutindeni când cineva se cocoață prea sus, în vârful piramidei, răspândind strălucitoarea lumină a puterii, de care noi, acolo jos, orbim dacă nu plecăm frunțile la timp sau, și mai bine, dacă nu ne-am prosternat."[14] E de înțeles alegerea lui Ioan Rdin pentru a traduce acest volum: stilul postmodern al scrierii, realismul faptelor prezentate, scrierea clară și curgătoare sunt puncte de reper pentru această scriere și traducând-o, Radin a simțit că se potrivește contextului literar și social din România.

O alegere sensibilă din punct de vedere liric a realizat Ioan Radin cu lirica lui **Dragan Jovanović Danilov** din volumul *Homer la periferie*, antologie de poezie apărută în 2011. Dragan Jovanović Danilov e un poet de substanță, un poet al căutărilor, al rostului uman și cu siguranță traducerea meșteșugită a lui Ioan Radin a dat volumului său de poezii o valoare binemeritată. Spațiul liric e cel al suburbiei învecinată cu câmpul și pădurea, un spațiu incert, indecis, nici civilizat, nici sălbatic. Poetul aduce în poeziile sale, aproape obsedant iepurii, corbii, coțofenele, cârtițele, pisicile, porumbeii și le tratează fie ca simboluri, fie ca elemente ce fac parte din uman: „Și tu te-ai îngropat în pământ / ca o cârtiță, sufletul meu.// Din plină inima pădurii unde-i / vizuina de iepure, se aude izbind / toporul – adânc în mine cineva / doboară un trunchi înalt." (*Bunda*) În această răspântie de lume, poetul își caută un refugiu, când într-o scoică, „Și de

[13] Zdravko Krstanović, *Povestiri din Infern*, Editura Universal Dalsi, București, 1997, p. 79.
[14] Srba Ignjatović, *Când eram cu toții Tito*, Editura Universal Dalsi, București, 1997, p. 28

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

țâșnesc din friabila-mi scoică?" (*Nocturnă*), când în podul casei unde se ascunde de tunete: „Mirifice nopți am petrecut în podul casei..." (*Tunetele*).

Unul dintre cei mai importanți scriitori sârbi este **Miloš Crnjanski,** reprezentant de seamă al avangardei expresioniste sârbești. Personalitate importantă a literaturii sârbe, Miloš Crnjanski s-a identificat în opera sa cu poporul său, iar din punct de vedere scriitoricesc s-a înscris în tendința de ruptură și înnoire a vremii. E de înțeles de ce Ioan Radin a ales să îl traducă, oferind în acest fel cititorilor români, un model de literatură. Volumul *Lirica Itakăi* din 1919 este volumul de debut al lui Crnjanski și cuprinde poezii din timpul războiului. Împreună cu *Stražilovo* și *Jurnal despre Čarnojevič* formează un tot și aceste volume astfel trebuie privite, deoarece temele și motivele sunt comune.

Stražilovo, scris în 1921, este unpoem omagiu închinat poetului Branko Radičeviš, dovadă fiind chiar titlul poemului, Stražilovo fiind o colină pe care se află monumentul închinat acestuia. Volumul are o construcție muzicală, cu ciclurile celor șapte strofe ce funcționează ca un laitmotiv. Folosindu-se de simbolistica florii de cireș și a crinului, de sentimentul de tristețe, de permanenta căutare a unui loc în lume și de revenirea, chiar imaginară, la patria natală, Crnjanski împletește aici tradiția cu modernitatea, trecutul cu prezentul și cu viitorul, realizând un poem de largă respirație melodică, reprezentativ pentru lirica sa. *Jurnal despre Čarnojevič* este un roman publicat în 1921 la Belgrad. Este un roman autobiografic, însă critica literară l-a tratat de multe ori ca fiind roman istoric, psihologic, de război, de dragoste. Se află în el experiența dramatică din primul război mondial, pusă în seama personajului principal Petar Rajić, care trăiește parcă între două lumi paralele, cea a războiului, a grotescului, a artificialului și cea a trăirii sale interioare, considerând că singura frumusețe adevărată e natura. Autorul experimentează aici cu tehnicile narative, introduce un personaj fictiv, pe Ergon Čarnojevič, fiul unui tâmplar, personaj ce pare a fi personajul- umbră al lui Petar, un fel de alter-ego al său, un personaj din vis, dar dovadă că el e important în economia textului este chiar titlul narațiunii, *Jurnal despre Čarnojevič.* Cu acest personaj, Crnjanski introduce tipul său de sumatrist, concept propriu pe care îl va aborda într-una din poeziile sale, *Sumatra*, din 1920, și pe care îl va explica într-un articol, *Explicație la Sumatra*.

Ioan Radin Peianov a fost prieten cu **Radomir Andrić,** scriitor sârb pentru care a tradus volumele *Icoană românească* (ce apare în 1998) și *Umbre vesperale* (apărut în 2008). Parcursul liric e unul personal, poetul înregistrează peisaje și locuri și de fiecare leagă un sentiment, o simțire, un anume fior: „Venisem la Caransebeș iar ploaia / veni și ea în ceas rău să cadă / iar eu nu știu de ce încă / n-am încetat ..." (Caransebeșul cu mine întâia dată). Multe dintre poezii sunt dedicate sau au ca obiect poetic pe scriitorii români ori figuri emblematice: Nichita Stănescu, Lucian Blaga, Nicolae Labiș, Sorin Titel, Mircea Dinescu, Gheorghe Tomozei, Constantin Brâncuși, zărindu-se astfel identificarea poetului cu spiritul românesc, poate o căutare de identificare a sa cu lirica românească. Volumul *Umbre vesperale* funcționează pe același principiu al conectării la spiritul liric românesc. În poezia de început, *Sacră adăpătoare,* sunt desenate, ca niște fire subțiri, rădăcinile spirituale, iar în *S-a întâmplat* aflăm de transformarea sa, de dualitatea sârbo- română menită să funcționeze ca o moștenire: „Am venit în România / de-această dată – sârb întreg / acum la-ntoarcere / am devenit nu prea știu cum / dar s-a-ntâmplat: jumătate român..."

Din lirica sârbă feminină Ioan Radin a tradus în românește volumul de poezii *Călăreții Sfântului Gheorghe* al poetei **Ljubiša Didić,** volum cu o lirica sensibilă, ilustrând starea națiunii din anii grei ai unei societăți dominate de comunism, când oamenii își căutau liniștea, locul, izbăvirea, figura dominantă, prezentă sau doar intuită în firul liric e cea a Sfântului Gheorghe,

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

sfânt izbăvitor. A tradus şi şase dintre poeziile **Radmilei Lazić**, poezii pe care în 2010, Claudiu Komartin, redactor şef la revista Poesis Internaţional, le publică postum în numărul 2 din septembrie, număr dedicat lui Ioan Radin. Lirica acesteia din urmă e una fermă, chiar dură, destrămând imaginea femeii cuminte, a soţiei tradiţionale: „Nu vreau să fiu ascultătoare şi blajină, / Sclifosită ca o mâţă, devotată ca un câine; / Cu burta la gură, / Cu mâinile-n aluat, / Cu chipul de făină, / Cu inima-tăciune, / Şi cu mâna lui pe fesele mele." (*Scriitură feminină).*

Pe lângă traducerile din limba sârbă, Ioan Radin Peianov a tradus şi din **rusă**. A învăţat limba rusă în şcoală, ca limbă obligatorie pe atunci. A început să traducă din rusă în româneşte ca şi colaborator la revista *Echinox*, în Cluj. Singurul volum publicat este cel al **Daniil Harms**, *Un spectacol ratat*, în 1982. Pe lângă faptul că era un admirator al literaturii ruse, Radin a ales acest volum şi din considerente estetice, stilul prozei absurdului potrivindu-i-se, textul *Magazin universal* din 1976 fiind conceput, spre exemplu, în această manieră. „Se puteau observa uşor întâlnirile dintre cei doi – ironia, sarcasmul, aventura absurdă." [15] remarca şi Cornel Ungureanu. Pe de altă parte, stilul lui Harms se potrivea prozei româneşti contemporane şi ca abordare a temelor şi ca scriitură. Prin traducerea acestui volum, Ioan Radin oferă cititorilor români o carte avangardistă, cu o scriitură modernă, cu o viziune diferită asupra lumii şi asupra rostului literaturii, dar încadrându-se în tendinţa de modernizare prin tocmai această abordare diferită a scrisului. Umorul cu două tăişuri, jocurile de cuvinte, personajele anti-eroi, parodia intertextuală, absurdul, îl încadrează pe autor ca model avangardist exemplar.

Ioan Radin a tradus mult şi din română în sârbă, intenţia sa fiind aceea de a face cunoscută literatura românească. Traducerile sale sunt publicate cel mai adesea în revistele sârbeşti, dar publică spre exemplu şi antologii, cum este *Iz nove rumunska poezie*, antologie din poezia română tânără, cum o intitulează el. Un alt volum tradus în sârbă este romanul lui **Sebastian A. Corn**, *2484 Quirinal Ave*, un roman SF care iese puţin din tiparele traducerilor lui Radin, fiind o scriere SF care ne întoarce în timp şi ne proiectează în viitor totodată. Acţiunea cărţii se petrece într-un uriaş Imperiu Roman care nu a dispărut, aşa cum am învăţat la istorie, ci a evoluat şi s-a întins pe tot globul.

O etapă importantă activitatea de traducător a lui Ioan Radin este **antologia literaturii sârbe**, antologie publicată în 2005 de revista Vatra din Târgu Mureş. Antologia conţine şi note bibliografice, dar şi o prezentare a mişcării literare sârbe în perioada 1902 – 1934. Revista dorea să realizeze astfel de antologii pentru mai multe literaturi; publicase deja o antologie a literaturii maghiare şi avea în proiect literaturile de avangardă ucraineană, bulgară şi slovacă. La începutul acestei antologii, Ioan Radin aşează articolul *De la avangardă la baroc*, în explică etapele prin care trece literatura sârbă, exemplifică riguros şi realizează un tablou complet al epocii. Radin a cuprins aici o varietate de texte şi abordări, de la poezie la naraţiunea scurtă sau fragmente de roman, de la articolul teoretic la cel programatic, teatru, scenariu de film, manifeste şi declaraţii, conturând astfel un tablou amplu al literaturii sârbe expresioniste, zenitiste, dadaiste, suprarealiste. Selecţia cuprinsă în paginile revistei are în vedere 31 de scriitori printre care: Milan Ćurčin, Miloš Crnjanski, Aleksandr Ilić, Stanislav Krakov, Rastko Petrović, Branko Ve Poljanski, Drăgan Aleksić, Rade Drainac, Risto Ratković, Dušan Jerković, Todor Manojlović, Marko Ristić, Dušan Matić. Planul lui Ioan Radin poate fi lesne urmărit în această selecţie: îmbinând bucăţi de proză şi poezie cu articole manifest, el pune în tablou teoria şi practica scriitorilor sârbi, le prezintă crezurile şi abordarea, le explică astfel scriitura şi direcţia lirică şi narativă, într-un demers unitar, complex.

[15]Cornel Ungureanu, *Născut în 1940.Născut în 1945*, în Orizont, nr 2, 2015, p. 2.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În revista *Orizont*, Cornel Ungureanu aprecia că Ioan Radin este „un eminent traducător din limba sârbă, un autor de antologii, dintre care cea mai importantă este cea consacrată literaturii de avangardă din Serbia / Iugoslavia.” [16] Cu această selecție de traduceri din sârbă, Ioan Radin Peianov a realizat un tablou cuprinzător al unei părți de cultură sârbească, foarte importantă nu doar din punct de vedere cultural, ci și social vorbind, deoarece el promovează în acest fel o literatură considerată minoră, demonstrând însă prin această alăturare de texte că sârbii s-au integrat perfect în marea literatură și au reușit să se alinieze tendințelor vremii.

Activitatea literară a lui Ioan Radin a început cu traduceri, la revista *Echinox*. De-a lungul timpului a tradus din sârbă și din rusă opere valoroase pe care le-a oferit cititorilor români fie prin intermediul volumelor publicate în țară, fie prin paginile revistelor literare *Echinox, Vatra, Orizont, Poesis Internațional*. Radin a parcurs însă drumul în ambele sensuri, traducând însă și din limba română în limba sârbă scriitori importanți. Întreaga sa activitate în acest domeniu a fost în ideea deschiderii drumurilor culturale între cele două țări, România și Serbia, într-un elan eroic de a face cunoscute, de ambele părți, opere valoroase. Selecția sa de opere cuprinde o diversitate de genuri: poezie, proză, teatru, articole, acest lucru demonstrând faptul că prin activitatea de traducător a căutat să ofere o abordare globală, rotundă a literaturii , să creeze o imagine unitară și să ofere cititorilor români și sârbi piese care pot rezista în timp.

Cum este și firesc, activitatea de traducător i-a influențat și activitatea scriitoricească, volumele sale de proză sau bucățile de proză scurtă din paginile revistelor literare purtând ecouri ale scriitorilor sârbi și ruși. A găsit la Daniil Harms, Danilo Kiš, sau la Milos Crnjanski formule scriitoricești și idei ce se potriveau stilului său, s-a lăsat influențat subtil de teme și motive, de fiorul narativ și de noi trasee epice aduse de perioada postmodernistă.

Nu putem vorbi despre Ioan Radin Peianov separându-i activitatea de traducător de cea de scriitor. El e tipul de literat cu o formulă perfectă, pendulând mereu între obiectivitatea traducerilor și subiectivitatea stilului personal din propriile volume, reușind să se dedubleze, după necesități, pentru a fi doar scriitor sau doar traducător.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operelor
Andrić, Radomir, *Icoană românească*, Editura Augusta, Timișoara, 1998
Andrić, Radomir, *Umbre vesperale*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008
Corn, Sebastian A., *2484 Quirinal Ave*, Editura Nemira, București, 1996
Crnjanski, Miloš, *Jurnal despre Čarnojević,* Timișoara, Editura Brumar, *2007*
Crnjanski, Miloš, *Lirica Itakăi și alte poezii,* Timișoara, Editura Brumar, *2007*
Crnjanski, Miloš, *Stražilovo*, Timişoara, Ed. Brumar, 2007
Danilov, Dragan Jovanović – *Homer la periferie,* Casa de Editura Max Blecher & Editura Ev, 2011
Daniil, Harms, *Un spectacol ratat,* Editura Junimea, Iași, 1982
Ignjatović, Srba, *Când eram cu toții Tito*, Editura Universal Dalsi, București, 1997
Kiš, Danilo, *Grădina, cenușa*, Editura Univers, București, 2000
Krstanović, Zdravko, *Povestiri din Infern,* Editura Universal Dalsi, București, 1997
Negrišorac, Ivan – *Conjuncții*, Uniunea sârbilor din România, Timișoara, 2014
Savić, Milisav, *Pâine și frică*, Editura Nemira, București, 2005

[16]Cornel Ungureanu, *Februarie, Roșu și Negru*, în revista *Orizont*, nr. 2, 2010, p. 2.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Uljarević, Radomir, *Pământul făgăduinței*, Editura DU Style, Bucureşti,1997
Jovan Zivlak, *Despre gaide*, Editura Brumar, Timişoara, 2009

Bibliografia critică
Babeți, Adriana, Ungureanu, Cornel, coord*, A treia Europă*, Editura Polirom, Iași, 1998
Nedelcu, Octavia, *Ipostaze (post)moderniste în literaturile sârbă și croată*, Editura Universității din București, 2009
Nedelcu, Octavia*, Receptarea literaturii sârbe în România în ultimele două decenii*, în *Revista Romanoslavica* vol XLVIII nr 1, Editura Universității București, 2012
Oprea, Nicolae, *Literatura Echinoxului*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2003
Steiner, George, *După Babel. Aspecte ale limbii şi traducerii*, Bucureşti, Editura Univers, 1983

Articole în periodice
Boldea, Iulian, La Echinox, în Vatra, nr 5-6, 2009, pp 47 - 122
Damian, Ștefan, *Portret al scriitorului peste ani*, în *Vatra*, nr. 9, 2015, p. 35
Greceanu, Radu, apud G. I. Tohăneanu, *Terminologia traducerii*, în „Orizont", nr. 25 (639), 1980, p. 6
Komartin, Claudiu, *Pentru Ioan Radin* în Poesis Internațional, nr 2, 2010, pp. 4 – 5
Marineasa, Viorel, *Bând cu Ioţa o cafea în curtea prin care a trecut Crnjansk,* în Vatra, nr. 9, 2015, p. 35
Nedelcu, Octavia, *Receptarea literaturii sârbe în România în ultimele două decenii*, în Revista Romanoslavica vol XLVIII nr 1, Editura Universității București, 2012
Radin Peianov, Ioan, *Cine va lua în seamă?* în Revista Vatra, nr 8-9, 2010, p. 99
Radin Peianov, Ioan, *De la avangardă la baroc* , în *Vatra*, nr 7- 8, 2005, p. 30
Szabolcs**,**László, *Echinoxul -Un fenomen cultural trilingv*, interviu cu Ion Pop, în *Echinox*, nr. 12, 2009, p. 43
Vlad, Alexandru, *Interviu cu Virgil Stanciu, Traducătorul e un autor invizibil*, în *Vatra*, nr. 3-4, 2002, p. 155
Ungureanu, Cornel, *Născut în 1940. Născut în 1945*, în Orizont, nr 2, 2015, p. 2
Ungureanu, Cornel, *Februarie, Roșu și Negru*, în revista *Orizont*, nr. 2, 2010, p. 2
Zanca, Andrei, *Dialog cu Dinu Flămând, În marea groapă cu var a postmodernismului se aruncă orice*, în *Vatra*, nr 9, 2015, p. 53
Poeți sârbi de azi în *Vatra*, nr 3, 2008, pp. 77 – 84
Ioan Radin, prozatorul care vine după ce s-a dus în *Vatra*, nr. 9, 2015, pp. 33 – 71

Bibliografia electronică
Iorgulescu, Mircea, *Echinoxiştii* - http://revista22online.ro/674/.html
Țene, Al. Florin, *Revista Echinox – între libertatea creației și presiunea ideologică comunistă* - http://confluente.ro/Revista_echinox_intre_libertatea_crea_al_florin_tene_1331631022.html
Vukadinović, Miljurko, Literatura sârbilor din România - http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/literatura-sarbilor-din-romania-xii-2881279
http://www.romanoslavica.ro/revista/Rsl%2048.1.pdf

A COMPARATIVE READING FROM A FEMINIST PERSPECTIVE OF THE NOVEL JANE EYRE AND THE TALE BLUE BEARD

Carmen Ioana Popa

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: This paper aims to highlight the feminist character of the novel Jane Eyre by Charlotte Brontë, this hypothesis is supported by the desire of the heroine to get independence, the conception of marriage as a union of two people who support and understand each other - furthermore she becomes a symbolic guide of her blind husband, lending him her superior moral vision since his previous marriage was a transaction. The presenceof the elements related to the supernatural and magical folklore, Brontë´s novel invites comparisons with the text of Charles Perrault's Blue Beard - another story about the emancipation of the heroine from hypostasis of victim of patriarchal masculinity. We intend to show the similarities between the two texts and how certain common symbols decide the fate of the heroines. The scale for Jane is an ascent to knowledge, while for Blue Beard's wife, it is an insight into the realm of death, and the only intermediary between these two worlds is the door, the emblematic image of communication between worlds.

Keywords: feminism, marriage, independence, scale, door

În lucrarea de față ne propunem o abordare comparatistă a modului cum este tematizată subversiunea relației patriarhale între sexe în romanul *Jane Eyre* de Charlotte Brontë și basmul *Barbă-Albastră* de Charles Perrault. Două lucrări din epoci diferite, romanul publicat în 1847 în epoca victoriană și basmul apărut în volumul *Poveștile mamei mele gâsca* din anul 1697 - un volum destinat copiilor -, se apropie prin temele comune, personalitatea eroinei și tipologia masculinității aristocratice, depravate și tiranice.

Ne vom concentra asupra paralelismului care există între cele două texte pentru a evidenția modul în care cele două eroine își obțin independența, atât materială, cât și morală, reușind să-și croiască propriul drum în viață.

Romanul *Jane Eyre* este considerat un bildungsroman, iar pe parcursul textului se urmărește drumul pe care îl parcurge eroina în procesul său de formare și felul cum ea își dobândește independența. Prin acest roman, considerat autobiografic, Charlotte Brontë își exprimă dorința de libertate într-o epocă în care drepturile femeilor erau îngrădite, singurul scop fiind o căsătorie cât mai avantajoasă. Remarcăm unele similarități între viața autoarei și viața personajului feminin. La fel ca și în cazul eroinei, ea și-a primit o parte din educație la un pension, un loc de binefacere cu reguli stricte, a fost guvernantă într-un pension în Belgia, în

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

casele oamenilor cu o stare socială bună, a fost dezamăgită în dragostea pentru un profesor, Monsieur Heger.

În paginile romanului se creează un personaj cu un caracter puternic, care nu se supune şi rezistă în faţa opresiunilor patriarhale, îşi urmează propriul drum şi îşi câştigă existenţa din cariera pe care şi-a făcut-o, bazându-se pe propriile sale puteri, care o vor face capabilă să devină călăuza domnului Rochester. Domnul Rochester asemenea lui Barbă-Albastră a avut o viaţă plină de desfrâu. El s-a dedat băuturii, distracţiilor efemere, relaţiilor păcătoase, a avut un copil ilegitim, s-a căsătorit cu Bertha pentru averea sa, neştiind tumultul care există în mintea femeii, ca mai apoi să o ascundă, părăsind-o la Thornfiel, unde este ţinută prizonieră, pereţii devenind o închisoare pentru ea. Barbă-Albastră este un criminal care îşi atrage victimele prin bogăţiile sale, ca mai apoi să le ucidă şi să le închidă trupurile neînsufleţite într-o cameră din subsolul locuinţei.

Căsătoria pentru Jane are un aspect diferit, ea vede prin această formă de coabitare o unire a spiritelor, egalitate, cum remarcăm în cuvintele eroinei la cererea în căsătorie a bărbatului: „Credeţi că pot să rămân ca să devin un nimic pentru dumneavoastră? Credeţi că sunt un automat - o maşinărie fără suflet? Şi pot îndura să-mi văd bucăţica de pâine smulsă de la gură şi picătura de apă vie vărsată din cupă? Credeţi că dacă sunt săracă, neînsemnată, urâtă şi măruntă, nu am un suflet şi o inimă? - Vă înşelaţi! - Am tot atâta suflet cât şi dumneavoastră - şi-o inimă la fel de plină! Şi dacă Dumnezeu mi-ar fi dăruit puţină frumuseţe şi multă bogăţie, aş fi făcut să vă fie la fel de greu să mă părăsiţi cum îmi este şi mie. Nu vă vorbesc acum prin mijlocirea obiceiurilor, convenţiilor, nici măcar a cărnii supuse morţii - spiritul meu este cel ce se adresează spiritului dumneavoastră, la fel ca şi cum amândouă ar fi trecut dincolo de mormânt şi acum am sta la picioarele lui Dumnezeu, egali - aşa cum şi suntem!”[1] Prin aceste cuvinte Jane doreşte să răstoarne raporturile, ea se simte egală în faţa lui Dumnezeu, asemenea lui Rochester. Jane nu se adresează corpului care se află în faţa ei, se adresează spiritului, remarcând faptul că se doreşte egalitatea între sexe. Jane îşi expune dorinţele, nu se consideră o maşinărie care se supune convenţiilor, ea luptă pentru individualitatea sa, nu doreşte să se supună sau să-i fie călcată în picioare integritate, visele şi dorinţele sale, luptând pentru a arăta faptul că în faţa morţii toţi suntem egali, indiferent de sex sau de poziţia socială. Jane subliniază faptul că a fi femeie nu o diferenţează de el deoarece are *atâta suflet* cât are şi el.

Se subliniază în roman egalitatea între o guvernantă şi un bărbat din înalta clasă socială, condiţii sociale care nu pot exista împreună într-o astfel de societate, în care căsătoria nu are la bază iubirea, ci doar înălţarea în poziţia socială, lucru vânat de toţi cei care văd în această coabitare o tranzacţie. Jane este un personaj feminin care îşi doreşte propria independenţă, nu vrea să depindă de un bărbat pentru a supravieţui, îşi doreşte libertate, şi nu în ultimul rând, îşi doreşte să aibă proprii săi bani. Moştenirea pe care o va primi spre finalul romanului îi vor da independenţa spre care a aspirat, şi care o va ajuta să-şi croiască propriul drum în viaţă, având posibilitatea să aleagă ceea ce crede de cuviinţă. Viaţa grea de care a avut parte nu o împiedică pe Jane să-şi ierte mătuşa: „- Atunci, iubeşte-mă sau urăşte-mă, cum vrei, a spus în cele din urmă, eu te iert pe deplin şi de bunăvoie; acum cere-I iertare lui Dumnezeu şi fie pace în sufletul tău.”[2] Are puterea de a ierta, de a merge mai departe indiferent de ostacolele care îi apar în cale.

Dacă s-ar fi căsătorit de prima dată cu domnul Rochester, toate aceste lucruri le-ar fi pierdut, s-ar fi pierdut pe sine, ea neavând niciun cuvânt în aceste pregătiri de nuntă, domnul

[1]Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, traducere din limba engleză de Mirella Acsente, prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, Editura Corint, 2015, p. 316.
[2]*Ibidem*, p. 300.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Rochester alegându-i până și rochia pe care o va purta în ziua în care îi va fi schimbată cu adevărat întreaga-i viață.

Plecarea ei devine o ruptură între cei doi îndrăgostiți, dar și o recuperare a propriului sine pentru Jane. Prin reîntoarcerea ei, lucrurile se schimbă: îl găsește pe domnul Rochester cu un handicap și văduv. Această eliberare îi va permite lui Jane să se aproprie de bărbatul pe care îl iubește, revenindu-i rolul de a-l proteja și îndruma în lume de soarta pe care a primit-o. Ea devine lumina ochilor bărbatului care și-a pierdut acest simț, de această dată Jane este cea care conduce, iar prin căsătoria lor Jane nu se pierde pe sine, rămâne independentă, capabilă să ofere suport bărbatului pe care l-a ales să-i fie partener în viață. În acest caz putem vorbi de mutilarea domnului Rochester, care potrivit lui Walter Allen în *The English Novel. A short Critical history*, este un simbol prin care se evidențiază triumful lui Jane. Acest triumf îi permite eroinei să devină o călăuză, fiind de asemenea și un triumf în lupta dintre sexe, domnul Rochester simțindu-se inferior.

Jane nu-și acceptă condiția de orfană, dorește să se autodepășească prin propriile sale puteri. Din punct de vedere moral, Jane este deasupra domnului Rochester, bărbatul remarcându-i inocența și puterea care mocnește în ea, fiind singura care l-ar putea scoate la lumină din întunericul care sălășluiește în viața lui: „știu ce fel de minte am ales pentru comunicarea cu a mea; știu că nu e una care ar putea să se molipsească: e o minte deosebită, e unică. Din fericire, nu vreau să-i fac rău; dar dacă aș vrea, ea nu ar lua răul de la mine. Cu cât vorbim mai mult, cu atât mai bine; căci, dacă eu nu te pot distruge, dumneata mă poți însufleți”[3].

Distingem intertextualitatea în romanul *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, remarcând referințele care se fac la basmul *Barbă-Albastră* de Charles Perrault. Povestea lui Jane urmează un anumit tipar care se regăsește într-o oarecare măsură și în basm. Castelul este asemenea celui din *Barbă-Albastră*, după cum observă și Jane: „Am zăbovit în coridorul lung în care mă scosese scara și care separa camerele din față de cele din spate de la al treilea cat: strâmt, scund și întunecat, doar cu o singură fereastră în capătul lui și arătând, cu cele două șiruri de uși mici și negre închise, ca o galerie din castelul lui Barbă Albastră”[4]. Putem remarca multe similarități între cele două opere, pe care le vom expune în cele ce urmează, insistând pe anumite simboluri care sugerează felul în care se apropie și se depărtează sensurile celor două texte. Un simbol foarte important în cele două texte este scara, care devine o urcare și o coborâre; ușa, fereastra, și întâlnim de asemenea și teme comune: secretul care schimbă destinul personajelor, prezența a doi bărbați mai în vârstă care au o anumită condiție socială, lipsa iubirii, etc. Lipsa iubirii apare în *Barbă-Albastră*, dar și în romanul *Jane Eyre*, în relația dintre domnul Rochester și soția lui, Bertha.

În analiza acestor două texte putem vorbi despre hermeneutica simbolică, care își „atinge culmea performanțelor sale în interpretarea simbolurilor, așa cum rezultă aceasta din exegeza religioasă și din psihologia profunzimilor (C. G. Jung) care presupun un fel de autonomie a semnificațiilor simbolice, atât vizuale cât și textuale. (...) Simbolul presupune o intenție de simbolizare din partea conștiinței care îl percepe și îl înțelege, operând astfel o deschidere către un plan metalingvistic și supraconceptual al sensului.”[5]

Simbolurile evidente care se regăsesc în ambele texte și pe care le vom analiza pentru a decripta unele înțelesuri sunt: scara, ușa, fereastra. Prin această abordare, scopul nostru este de a

[3]*Ibidem*, p. 185.
[4]*Ibidem*, p. 140.
[5]Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginarul*, traducere de Dorin Ciontescu-Samfireag, ediție îngrijită și prefață de Ionel Bușe, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2009, pp. 32-33.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

arăta paralelismul existent între cele două texte și de a aduce în atenție felul prin care anumite sensuri creează situații diferite.

„Scara este simbolul progresului către știință, al ascensiunii către cunoaștere și transfigurare. Dacă se înalță spre cer, e vorba de cunoașterea lumii aparente sau divine; dacă se îndreaptă spre adâncuri, este vorba despre știința ocultă și despre profunzimile inconștientului. Scara albă reprezintă uneori știința înaltă, iar cea neagră - magia neagră. Ca și scara mobilă, ea simbolizează cunoașterea exoterică (urcușul) și ezoterică (coborârea).”[6] Scara în ambele texte are valențe diferite, una coboară, cealaltă urcă, putând remarca o coborâre în subteran și o urcare spre cunoaștere. În *Barbă-Albastră*, este o coborâre, tânăra fată ajunge în inconștientul bărbatului cu care s-a căsătorit. Un inconștient care ascunde tot cei mai rău, sentimente și momente din viața bărbatului ascunse de privirile celorlalți. Tânăra „a coborât pe o scăriță ascunsă, ba chiar cu atâta grabă, că era să-și rupă gâtul de două sau de trei ori”[7] și ajunge în fața cămăruței în care nu are permisiunea de a intra. Scărița ascunsă devine modalitatea prin care femeia pătrunde în străfundurile labirintice ale minții bărbatului, sugerând relația șubredă dintre cei doi, dar și incursiunea greoaie spre un alt tărâm, care ține de psihanaliză, devenind o exploatare a inconștientului bărbatului. Această intrare ar însemna o intrare în obscuritate, prin această incursiune ea ajunge în pământ, în subteran. Prin acest fel de coborâre, ea intră pe un teren nepermis și necunoscut până în acel moment. Dar această coborâre pe scara îngustă nu are doar valențe negative, devine o modalitatea de a intra în posesia unui adevăr crunt, fiind și o modalitatea de a se salva pe sine de la un sfârșit pe care îl va avea mai devreme sau mai târziu.

În cazul lui Jane, scara îmbracă un alt aspect, ea urcă „am urcat scările, am străbătut coridorul și a ajuns la al treilea cat”[8], pentru a ajunge la cunoaștere, pentru a înțelege taina vinovată a bărbatului pe care îl iubește. Acest fel de cunoaștere îi decide destinul și calea pe care dorește să o urmeze din acel moment, având libertatea de a pleca.

Scara devine simbolul care unește cerul de pământ. Tânăra din *Barbă-Albastră* coboară în pământ, în timp ce Jane urcă spre cer. Există această antiteză între cele două, soția lui Barbă-Albastră nu-și iubește soțul, în timp ce Jane este parte din domnul Rochester. Fiecare ar urma să primească ceea ce a dăruit, tânăra soție va primi violență și ură, în timp ce Jane va primi o dragoste care o va face să se contopească cu domnul Rochester, devenind călăuza și lumina ochilor lui.

Ușa în fața căreia se află ambele femei devine o deschidere spre viață sau spre moarte. „Poarta sau ușa simbolizează locul de trecere dintre două scări, dintre două lumi, dintre cunoscut și necunoscut, dintre lumină și întuneric, dintre bogăție și sărăcie. Poarta se deschide spre un mister. Dar ea are și o valoare dinamică, psihologică; căci ea nu marchează doar un prag, ci îl și invită pe om să treacă. Poarta este o invitație la o călătorie spre un alt tărâm...”[9]

Tânăra „odată ajunsă la ușa cămăruței, se opri acolo o bucată de vreme, gândindu-se că bărbatul îi interzisese cu strășnicie s-o deschidă și că ar fi putut să i se întâmple o nenorocire dacă-i încalcă porunca. Dar ispita era atât de mare, încât nu putu s-o învingă: apucă deci cheița și deschise, tremurând, ușa cămăruței”[10], trecând dintr-o lume stabilă într-una instabilă. Ea trece dintr-o lume vie, într-o lume moartă, ușa devine doar obstacolul care se interpune între viață și

[6] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*,Iași, Editura Polirom, 2009, p. 814.
[7]Charles Perrault, *Povești cu zâne*, urmate de poveștile *Frumoasa și fiara* și *Prințul Drag* de Doamna Leprince de Beaumont, traducere de Silvia Colfescu, București, Editura Vremea, 2001, p. 11.
[8] Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 365.
[9] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 744.
[10] Charles Perrault, *op. cit.*, p. 11.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

moarte, ea intrând pe tărâmul thanatic. Prin ușă pătrunde într-o realitate străină care o îngrozește. În interiorul camerei „mai întâi nu văzu nimic, pentru că ferestrele erau închise; după câteva clipe, începu să zărească dușumeaua acoperită cu sânge închegat, în care se oglindeau trupurile mai multor femei moarte și legate de-a lungul zidurilor; erau toate femeile cu care Barbă-Albastră se însurase și cărora le tăiase gâtul”[11]. Tânăra pătrunde într-un loc în care nu poate avea contact cu lumea exterioară, ferestrele fiind închise, se rupe contactul cu exteriorul. Ea trece dincolo de ușă singură, neavând un sprijin, sugerând și faptul că omul înspre marea trecere pătrunde singur. Tânăra nu are un îndrumător, o persoană care să o însoțească, pătrunde singură într-un tărâm care nu se mulează cu natura sa actuală, o persoană vie nu poate pătrunde pe tărâmul morții fără a avea anumite consecințe asupra persoanei care a invadat un spațiu care nu se află în concordanță cu vitalitatea care se află în ea. Acest drum pe care îl parcurge tânăra soție poate sugera și o inițiere, o pregătire în prealabil, dar poate fi și o încercare de care va trece sau nu. Cheia pe care o primește de la soțul său este o probă la care este supusă tânăra femeie. „Simbolismul cheii se află, mai întâi, în legătură cu dubla funcțiune a acestui obiect: a închide și a deschide intrările. Semnifică misterul, dar și cunoașterea acestui mister, accesul către secrete, confidență, inițiere.”[12] Prin deschiderea ușii cu ajutorul cheii, ea este inițiată pe tărâmul thanatic. Această incursiune lasă urme în sufletul fetei și în special pe cheia care se pare că era vrăjită. Cheia poate fi asimilată în acest caz cu un păzitor, care permite doar anumitor persoane să treacă de ușa pe care doar ea o poate deschide. De asemenea, este un instrument declanșator al nebuniei care a fost închisă. Crimele bărbatului sunt oribile și ținute sub cheie, nearătându-și adevărata natură, în felul în care Bertha din *Jane Eyre* o face, neavând nicio clipă de luciditate.

Jane nu pătrunde doar printr-o ușă, ea are parte de o trecere simbolică prin prima ușă pentru a fi pregătită de a descoperi ce se află în spatele celei de-a doua uși: „Domnul Rochester descuie o ușă mică și neagră și intrarăm într-o cameră tapisată, cu patul cel mare și scrinul pictat. (...) Ridică într-o parte tapiseria, descoperind o a doua ușă, pe care o deschide. Era o cameră fără ferestre, în care ardea un foc, apărat de un grătar înalt și rezistent. (...) La capătul îndepărtat și întunecat al odăii se agita o umbră. La prima vedere, nu se putea spune dacă era un animal sau o ființă omenească: părea că merge în patru labe, cu mișcări rapide, și mârâia ca o fiară sălbatică ciudată, dar era îmbrăcată și o claie de păr negru încărunțit, ca o coamă zbârlită, îi ascundea fața.”[13] Cea de-a doua ușă este ascunsă privirilor, devine o încătușare a existenței care se află dincolo de ea, dar este și un secret rușinos care trebuie tăinuit. Domnul Rochester îndeplinește rolul de călăuză în pătrunderea lui Jane pe tărâmul cunoașterii. Prin deschiderea ușii se declanșează o avalanșă de sentimente. Această cunoaștere îi permite lui Jane să plece, să-și părăsească iubirea. Pentru a pătrunde prin cea de-a doua ușă, Jane împreună cu ceilalți trebuie să treacă de paznicul care o păzea pe nebuna de dincolo, paznicul este Grace Poole, în spatele ușii nu găsește moarte, găsește nebunie, groază și un loc rupt de realitatea exterioară, lucru sugerat și prin lipsa totală a ferestrelor. Grace Poole devine paznicul unui infern patologic, putând-o asemui cu câinele mitologic Cerber care păzește intrarea în Infern. Bertha a intra în această cameră și nu mai are permisiunea de a ieși. Acest infern este în mintea tulbure a nebunei, care pare ruptă de realitate, iar acest infern al nebuniei este transportat în viața celorlalți, nebunia ei fiind și cauza care o va împinge spre sinucidere.

Retragerile celor două devin o izolare într-o carapace care le protejează, tânăra soție se retrage în turn unde își așteaptă salvarea sub pretextul dorinței de a se ruga Domnului, în timp ce

[11] *Ibidem*, p. 11.
[12] Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999, p. 94.
[13] Charlotte Brontë, *op. cit.*, pp. 365-366.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Jane se retrage în propria cameră. Rugăciunea pentru tânăra femeie devine doar un paravan prin care reușește să-și amâne soarta până în momentul în care frații ei vor ajunge. Pentru Jane, rugăciunea este o formă de meditație, o modalitate prin care se simte în siguranță, o mângâiere în momentele de tristețe sau incertitudine. Această retragere poate fi o reîntoarcere în sine, spre interior, cunoaștere și autocunoaștere. Prin această retragere cele două vor să se protejeze, tânăra soție fuge de sfârșitul pregătit de soțul ei, iar Jane fuge de suferința care se află dincolo de ușă. Domnul Rochester o așteaptă ca un gardian în fața ușii, un protector care ar dori să o protejeze de răul care se află în exterior. Această așteptare survine din iubire, din dorința de a fi alături de cea pe care o iubește cu adevărat. Soția lui Barbă-Albastră urcă în turn, o urcare spre cer, în timp ce soțul o așteaptă pentru a o pedepsi. Această pedeapsă ar surveni cu o reintrare pe tărâmul thanatic, una adevărată de această dată, care ar corespunde cu soarta avută de toate celelalte femei ascunse în camera din subteranul locuinței. Această așteptare este tensionată, dar plină de speranță, tânăra soție așteptându-și salvarea prin frații săi. Există o adevărată prăpastie între cei doi bărbați. Barbă-Albastră și-a omorât toate soțiile, în schimb domnul Rochester a avut grijă de nebuna lui soție, aceasta se sinucide, iar în acest fel Rochester rămâne un bărbat liber din punct de vedere social. Barbă-Albastră moare în finalul poveștii, tânăra fată rămânând cu întreaga avere. Sursa de inspirație a lui Charles Perrault a fost se pare cazul lui Gilles de Rais, un criminal, un mareșal al armatei Franței „care, înconjurat de o mică curte de complici, ucide sau pune să fie ucis un număr greu de precizat de copii și băieți între șapte și optsprezece ani, după ce abuzează de ei (estimările cele mai credibile se învârt în jurul cifrei de două sute de victime). Conștient de grozăvia faptelor sale, și în același timp parcă orgolios de distanța ce îl separă de semenii săi, arestat și judecat, Rais se pocăiește, și moare în chip de sfânt, spre regretul general.”[14] Alte povești îl descriu pe Barbă-Albastră ca fiind un ucigaș de femei, lucru evidențiat și în textul de Charles Perrault. Potrivit acestor povești, Gilles își fermeca victimele prin bogățiile pe care le avea și le etala pentru a-și atrage victimele, toate victimele sale fiind tinere. Însă Charles Perrault schimbă sfârșitul poveștii, femeia scapă de soarta avută de celelalte femei și se recăsătorește.

Cele două eroine au parte de independență, tânăra din *Barbă-Albastră* reușind să scape de opresiunea patriarhală, are șansa de a-și croi propriul drumul în viață. Putem spune de eroina din basm că nu se supune bărbatului său deoarece împinsă de curiozitate îi încalcă porunca, intrând pe un tărâm al inconștientului. Jane prin firea sa independentă are capacitatea de a se ridica mult deasupra condiției sale devenind un sprijin și o călăuză pentru domnul Rochester, de această dată ea fiind cea care va conduce.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografie de referință:

1. BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*, traducere din limba engleză de Mirella Acsente, prefață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Corint, 2015

[14] Ernesto Ferrero, *Barbă albastră. Gilles de Rais și amurgul Evului Mediu*, traducere de Mihaela Șchiopu, București, Editura Saeculum I. O., Editura Saeculum Vizual, 2002, p. 7.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

2. FERRERO, Ernesto, *Barbă albastră. Gilles de Rais și amurgul Evului Mediu*, traducere de Mihaela Șchiopu, București, Editura Saeculum I. O., Editura Saeculum Vizual, 2002
3. PERRAULT, Charles, *Povești cu zâne*, urmate de poveștile *Frumoasa și fiara* și *Prințul Drag* de Doamna Leprince de Beaumont, traducere de Silvia Colfescu, București, Editura Vremea, 2001
4. WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Imaginarul*, traducere de Dorin Ciontescu-Samfireag, ediție îngrijită și prefață de Ionel Bușe, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2009

Lucrări cu caracter general. Dicționare. Enciclopedii

1. ALLEN, Walter, *The english novel. A short critical History*, Penguin Books, 1991
2. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*,Iași, Editura Polirom, 2009
3. EVSEEV, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999
4. KERNBACH, Victor, *Dicționar de mitologie generală. Mituri. Divinități. Religii*, București, Editura Albatros, 2004
5. LUPȘA, *Victorianism and its literature*, Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2011
6. *The Oxford Companion to english literature*, Fifth Edition, Edited by Margaret Drable, Oxford University Press, 1985

Siteografie

http://hubpages.com/literature/Feminist-Ideals-and-the-Women-of-Jane-Eyre, accesat la data de 10.02.2017

POSTMODERNITY AND POSTMODERNISM

Florina Moldovan (Cotoară)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The work "Postmodernity and Postmodernism" aims to define these concepts and the relationship of interdependence established between them. The phenomena subject to the research are captured in a diachronic perspective, observing their emergence and development in arts and literature in particular. Postmodernism recovers the previous aesthetic experience, but then treats it in a ironic, playful, parodic manner, thus intenting a reopening towards the world and the authenticity of being. Postmodernist literature undermines principles like: value, order, meaning, identity and control, offering instead fragmentation, ridiculous, unconscious, demythization of themes and of worldview, mixture of styles and literary levels, the disappearance of boundaries between fiction and reality. In postmodernism, literature looses its semantics by reconsidering the author's intent, the intent of the written work as well as the intent of the reader, constituting itself in an openart, participative, inviting the reader to actively involve in giving meaning.

Keywords: postmodernism, intertextuality, parody, fragmentation, authenticity.

Postmodernismul-un fenomen greu de cuprins într-o definiție

Numeroasele încercări de definire a curentului *postmodernism* s-au așezat sub semnul răspunsului interogativ, sub zodia imposibilității de cuprindere a unui concept care se află în continuă devenire, deoarece *procesul* constituie însăși esența postmodernismului, după cum observa și Linda Hutcheon în lucrarea *Poetica Postmodernismului*.

Fiind un fenomen atât de complex, acesta ar putea fi văzut ca o perpetuă călătorie în lumi imaginare inedite, în concepții despre literatură diferite, o călătorie labirintică, paradoxală și totodată uimitoare, deoarece insolitul te izbește la fiecare filă parcursă, la fiecare răscruce, te revigorează și te obligă să reconsideri aproape tot ce știai despre acest curent literar. Această călătorie prin venele proeminente ale postmodernismului presupune atât din partea cititorului cât și din partea exegetului eliberarea de orice limitări conceptuale, de orice prejudecată estetică, deschiderea totală în încercarea de captare a viului imaginativ, precum și a complexității jocului narativ.

Termenul a fost folosit prima dată în America, însă părerile vizavi de paternitatea acestuia sunt diferite. Matei Călinescu îl atribuie poetului Randall Jarell în anul 1946, alți exegeți vorbesc despre istoricul englez Arnold Toynbee, care cam în aceeași perioadă anunța publicului cititor larg o eră nouă în istoria Occidentului, numind-o „postmodernă", alții situează în

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

arhitectură sau în pictură primele semne ale noului curent. După părerea lui Toynbee, începuturile epocii postmoderne ar data de la mijlocul anului 1870. În cursul anilor 1970-1980, postmodernismul a devenit un termen frecvent utilizat în critica literară şi artistică, mai ales în cea arhitecturală.

Postmodernismul este o orientare în cultura universală, manifestată în a doua jumătate a secolului al XX-lea, care își are originea în arhitectură, unde se caracteriza prin utilizarea de elemente caracteristice unor stiluri arhitectonice diferite: gotic, clasic, baroc, art deco în alcătuirea uneia şi aceleiași clădiri. Aceste elemente arhitectonice sunt privite însă cu umor, utilizate parcă în șagă. Fenomenul este apoi preluat de toate celelalte arte și adaptat specificității acestora. Astfel literatura postmodernă preia ideea de recuperare în stil parodic şi ludic a tuturor celorlalte curente anterioare, cu metodele și tipul de scriitură reprezentative.

Alexandru Mușina este sceptic în legătură cu utilizarea termenului *postmodernism* în literatura română, deoarece acesta nu ar corespunde specificității tipului de scriitură autohton, deși am putea descoperi cu ușurință procedee comune, ar trebui să fim atenți la atitudinea față de actul scrisului, la relația cu cititorul, viziunea asupra lumii care pot fi descoperite dincolo de suprafața retorică.,, Postmoderniștii sunt preocupați de comunicare, dar nu pot umple golul metafizic al modernilor decât tot cu cuvinte. De aici ,,bulimia" (lexicală, de limbaje, imagini, structuri narative) postmoderniștilor, de aici senzația de sterilitate a multor scrieri postmoderniste. Meta- fizica postmoderniștilor e una a ,,umplerii", a ,,prezenței"(în pagină) a productivității. Nevoia de existență e gândită (de aici *răceala,luciditatea* caracteristice postmoderniștilor) nu simțită, e rodul unor deducții, nu al unei nevoi de manifestare vitală. Postmodernismul e, poate, un *proiect literar* dar nu e, în niciun caz, un *proiect existențial*."[1]

Autorul mai sus citat propune terminologia de, ,,noul antropocentrism" care ar viza tocmai acel proiect existențial.,, ,, Metafizica" sa e tocmai ,, umanul comun", e o,, normalitate" (a trăirii, percepției, semnificării) tot mai rară. Își propune revalorizarea lui aici şi acum, re-centrarea omului ,, pulverizat" de tehnologii, limbaje, coduri cultural, ideologice, re-construirea în și prin scris a unei realități în centrul căreia să se afle, totuși, *omul*."[2] Ceea ce dorește să sublinieze autorul în demersul său argumentativ este faptul că nu toți scriitorii care au scris după modernism, aparțin esteticii postmoderniste şi s-ar putea revendica drept postmoderniști, termenul permițând o oarecare confuzie între criteriul temporal şi cel estetic.

În spaţiul cultural românesc, postmodernismul – ca paradigmă culturală asociată postmodernităţii – este întâlnit realmente după 1980. Postmodernitatea, cu tot bagajul ei, şi în special renunţarea la valorile „absolute", a avut ca prim efect, în aria culturală, o estetizare excesivă. Criteriul estetic devine condiţie *sine qua non* a literaturii.

Această direcţie a literaturii postmoderniste a fost subliniată de Mircea Cărtărescu: „Dacă omul modernist era prin excelenţă *tragic*, strivit, ca personajele existenţialiste, de confruntarea cu neantul, vehiculând o mistică a suferinţei şi o para-noia intelectualistă centrată pe omniprezenţa (sau omniabsenţa) *sensului*,postmodernul, în schimb, pare să-şi fi găsit cel mai confortabil adăpost chiar în inima neantului. Eliberat de obsesia semnificaţiilor şi de tortura căutării adevărurilor absolute, el porneşte de la acceptarea lumii ca *poveste*, ca realitate „slabă", des-fondată, pe care un *eu* la fel de iluzoriu o poate explora în toate direcţiile, cu voluptate senzorială, ca pe o epidermă nesfârşită. Atitudinea umană fundamentală faţă de lume devine astfel una *estetică,* hedonistă."[3]

[1]Alexandru Mușina, *Poezia teze ipoteze explorări*, Brașov, Editura Aula, 2008, p. 203.
[2]*Ibidem*, p. 203-204.
[3]Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010, p. 65.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Prima receptare a fenomenului postmodern a fost una reticentă, cauzată mai ales de întrebarea: cum s-ar putea trăi într-o lume desacralizată, fără repere ferme, fără valori supreme, fără idealuri înalte, fără ideea de om cu ,,O" mare? Plecând de la această neliniște unele reacții conservatoare au identificat postmodernismul cu Kitsch-ul, cu orientările de avangardă și cu lipsa valorii estetice.

Pluriperspectivismul lumii contemporane tradus prin relativizarea valorilor, prin transparentizarea comunicării, prin dispariția oricăror norme impuse și restrictive în artă, prin *de-peizare*[4] produce și astăzi după mai bine de câteva decenii de la apariția curentului postmodernist, un sentiment de dezorientare și perplexitate culturală.

Primele semne ale apariției postmodernismului și a postmodernității au apărut o dată cu două nume semnificative: Fr. Nietzsche și Heiddeger. Aceștia au pus în discuție *noul om* ca entitate fluctuantă, contextuală, aleatorie care nu se mai poate raporta la niște valori absolute, general-valabile, care dobândește conștiința *nihilismului,*acesta dovedindu-se atât sfârșitul etapei idealiste a modernismului, cât și singura șansă reală a postmodernismului de a crea noi valori și noi adevăruri, care nu mai au de această dată pretenția de a fi eterne și normative: ,, *Omul ideal* a trebuit să moară ca să apară în scenă oamenii diverși și complicați, așa cum sunt în realitate. Valoarea absolută a trebuit să se dizolve ca să poată apărea valorile individuale, de grup, create între oameni nu pentru totdeauna, ci doar pentru o vreme și valabile doar contextual."[5]

Dacă în istoria literaturii se observă o anumită constantă în legătură cu apariția unui nou curent literar care se năștea în opoziție cu precedentul, de această dată situația este oarecum alta. Deși postmodernismul neagă concepția modernistă asupra vieții, a omului și a literaturii, în realitate acesta din urmă supraviețuiește prin revalorizarea anumitor stiluri și specii literare: ,, în cadrul unei simultaneități tipic postmoderne a tuturor atitudinilor estetice, a tuturor ideologiilor, stilurilor și manierelor într-o lume anistorică."[6]

Scriitorul postmodern este conștient că nu mai poate avea o percepție pură, adamică asupra realității, el are sentimentul că toate lucrurile au fost scrise, așadar opera sa va fi una esențialmente culturală, livrescă, a citatului intertextual și a parafrazei. La baza creației se află acum mai ales o inteligență culturală și nu neapărat talentul, literatura sa izvorăște din cărți, dintr-o uriașă bibliotecă. Postmodernismul recuperează experiența estetică anterioară, dar o tratează într-o nouă manieră: ironică, ludică, parodică. Are loc o nouă deschidere către real, către autenticitatea lumii și a ființei, însă această autenticitate este de alt tip decât cea postulată de modernism, deoarece are conștiința artificiului din care se naște.

Cuvintele cheie prin care se definește noul curent devin: scriitură de tip jurnal, valorificarea prozaismului, intertextualitatea cu formele ei specifice: citat, colaj, parodie, autoreferențialitate, biografism, aleatoriu, dispariția granițelor dintre realitate și ficțiune, demitologizarea temelor și a viziunilor despre lume, refuzul sentimentalismului, cultivarea ironiei, spiritul ludic, deconspirarea convențiilor literare, amestecul de stiluri, de tipuri de texte și de niveluri literare, fragmentarismul.

Complexitatea postmodernismului survine în urma fenomenului de globalizare, a ofertei de experiențe extrem de variate din partea realului, așadar prezentul cultural devine extrem de productiv, iar sursele de inspirație sunt multiplicate și inepuizabile. ,, Îl caracterizează în planul atitudinii auctoriale o tendință de recâștigare a valorilor umane, ,,personaliste", o nouă

[4]Prin *depeizare*, teoreticianul Gianni Vattimo înțelege o ,, dez-inserție a omului din lume prin pierderea treptată a simțului realității. Într-o societate a comunicării generalizate, lumea reală se dizolvă, într-adevăr, devenind coplanară cu nenumărate lumi virtuale pe care omul le locuiește simultan."*apud.* Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 13.
[5] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 21.
[6]*Ibidem*, p. 25.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

deschidere către real, către ,, autenticitatea" lumii și a ființei care (se) transcrie; iar în planul mecanismelor poietice, plasarea la un nou nivel al conștiinței critice încorporate în text, apte să dubleze ca nicicând spontaneitatea talentului cu premeditarea efectelor și cu controlul lor atent. Ca urmare, nouă stilistică ,, realistă", afirmând o democratizare a limbajului literaturii și apropierea dintre subiect și obiect prin captarea observațiilor, senzațiilor și gândurilor într-un mod mai direct, își subordonează o vastă acțiune de recuperare, recondiționare și refolosire a depozitului cultural existent, într-o deschidere fără precedent către toate stilurile și toate manierele."[7]

Arta postmodernă subminează principii ca valoarea, ordinea, semnificația, controlul și identitatea, oferind în schimb fragmentarismul, derizoriul, inconștientul și jocul permanent cu structurile narative polimorfe.

Pentru cultura română procesul de sincronizare a început însă mai târziu, prin anii '80, subteran , împotriva tendinței oficiale impusă de partidul communist, care încuraja o literatură *modernist*, în fond o întoarcere la un tip de sensibilitate aparținând perioadei interbelice.

Atât pe în plan universal, cât mai ales în cel autohton, poezia a fost purtătoarea cea mai evidentă și imediată a schimbărilor de paradigmă, aceste schimbări fiind vizibile încă de la ultimele tendințe neomoderniste.

Primele reacții împotriva poeticii moderniste, ,, oficiale" au apărut totuși pe la jumătatea anilor '60, odată cu ,,grupul oniric"(Leonid Dimov, Emil Brumaru, D. Țepeneag). Acestora li se vor adăuga, cam în aceeași perioadă, mai vechea ,, Școală de la Târgoviște" a prozatorilor Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, care au început să se manifeste.

Alte nuclee au fost,, Cenaclul de luni"(1977-1984) condus de Nicolae Manolescu și cenaclul ,, Junimea", din anii '70-'80, condus de Ov. S. Crohmălniceanu, la care au debutat și: Mircea Nedelciu, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu. Sunt anii în care se impune în literatură *Generația '80*, cu siguranță cea mai orgolioasă dintre cele care s-au manifestat în ultima jumătate de secol. Apariția volumului ,, Aer cu diamante" a reprezentat un moment decisiv în afirmarea primilor poeți aparținând noii estetici.

În proză, postmodernismul presupune în viziunea lui Eugen Simion: ,, textualism, un nou mod de a organiza povestirea sau romanul; trecerea de la proza auctorială la proza autoreflexivă; predilecția pentru fragment și o nouă relație cu cititorul". Ca fenomen artistic, filosofic și chiar social, postmodernismul înclină spre formele deschise, provizorii, proteice și dinamice, este un discurs al ironiei și al fragmentelor, implicând artele și științele, marea cultură și cultura populară, partea și întregul.

Având o atitudine radicală față de materialul lingvistic, textualismul este și o mișcare literară caracterizată prin referire la text în text, autoreferențialitate, caracter metatextual, intertextualitate , fragmentarism, integralitate, consecințe ale ,,ruperii" coeziunii textului. Respingând atitudinea pasivă, contemplativă, textualismul are în obiectiv întoarcerea la o operă deschisă privită ca artă participativă, care să invite cititorul la implicare activă în realizarea sensului, după cum observa și prozatorul Mircea Nedelciu. Din perspectiva lui Adrian Oțoiu miza textualismului ar fi concentrată în jurul ideilor de resemantizare a literaturii prin reconsiderarea celor trei intenții implicate: intenția autorului, intenția operei, intenția lectorului: ,, Textualismul implică trei obiective majore:1. O redefinire profundă a noțiunii de operă, devenită text plural, simplu nod al unui mare text cultural; 2. O continuă chestionare a textului care-se-face chiar în momentul

[7] I. B. Lefter, *Postmodernism, Din dosarul unei ,,bătălii" culturale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 83.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

facerii acestuia; 3. Instituirea unei noi relații cu cititorul, transfigurat în participant al unui joc textual."[8]

Trăsăturile postmodernismului

O piatră de hotar în trasarea trăsăturilor postmodernismului este lucrarea lui Ihab Hassan, *POSTmodernISM.* Acesta are probabil cea mai structurată viziune asupra acestui concept, după cum observă și Mircea Cărtărescu, rămânând doar să discernem în ce proporție aceste linii ale curentului sunt atinse de scriitorii români.

- **Indeterminarea** – termenul de „depeizare", folosit și de Gianni Vattimo, traduce cel mai bine tendința artei de a nu mai avea un contur clar, de a nu mai putea fi potrivită în formele consacrate, de a nu mai tinde să atingă valori absolute, ci de a cultiva hazardul, întâmplătorul, ne-absolutul. Pentru teoreticianul mai sus amintit : „sursa indeterminării operei de artă în postmodernism este masificarea ei, transformarea ei prin reproducere, în obiect de consum comun. Arta pentru el, nu mai e axată pe operă, ci pe experiență, care nu mai este un obiect, ci un proces confuz, incontrolabil, de căutare[9]".
- **Fragmentarea** – Ihab Hassan vorbește despre discontinuitatea textuală, și a artei, în general, ca despre o marcă a gândirii ușor schizoide, tipică postmodernității, într-o dorință de anulare a întregului, a unității, a centrului. Așadar, realitatea postmodernă se descompune în falii care încearcă să surprindă diferite grupuri etnice, sociale, culturale și viziunile lor limitate asupra existenței, deoarece fragmentarismul ca rezultat al crizei existențiale în această lume a multiplicării informației, a multifațetării fenomenelor devine unica variantă acceptabilă, în defavoarea unei singure viziuni integratoare asupra existenței, așa cum propuneau moderniștii: „Orice discurs posibil astăzi este prin forța lucrurilor doar un fragment alcătuit din fragmente. Pentru că, pe de o parte, el însuși, în structura sa intimă, nu mai poate fi continuu, coerent și lipsit de contradicții interne dacă vrea să fie cu adevărat creditabil. Artele nu mai pretind nici ele să spună adevărul despre om, să fie universale, ci se mulțumesc, ca în „ noul roman" francez, cu bruioane narative, personaje-fantoșe, scene reluate la nesfârșit sau care se anulează reciproc, experiențe textualiste fără acoperire referențială."[10] Ar fi de adăugat faptul că fragmentarismul ca procedeu literar, nu este specific astăzi, doar postmodernismului așadar nu constituie un criteriu distinctiv.
- **Decanonizarea** – canonul este privit ca fiind opresiv, și, ca atare, trebuie înlăturat. Postmodernismul se vede nevoit să renunțe la valorile imuabile și sacrosancte postulate până în modernism, această decanonizare fiind necesară datorită direcției culturii globale de astăzi: „ Idealul culturii globale de astăzi e cel al *egalității prin diferență*, principiu care permite coexistența tuturor formelor culturale în pluralitate și interdependență. Orice tip de gândire dominant este supus decanonizării și deconstrucției, *tocmai* pentru că e dominant, și , prin urmare, potențial opresiv."[11]
- **Lipsa-de-sine. Lipsa-de-adâncime**–eul creator din modernism este înlocuit de false euri, efect indirect al nihilismului proferat de Nietzsche.În viziunea lui Ihab Hassan operele: „ nu sunt propriu-zis manifestări ale eilui creator, precum operele moderniste, ci sunt fie lipsite de sine, fie proliferări ale unor false euri. În ambele cazuri ele apar ca opere fără

[8] Adrian Oțoiu, 2000, apud George Bădărău, *Postmodernismul românesc*, Iași, Institutul European, 2007, p.29.
[9] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010, p.95.
[10] *Ibidem*, pp.96-97.
[11] *Ibidem*, p.98.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

adâncime, fără acea stratificare care poate fi forată în căutarea unui sens originar, străvăzut prin metafore, simboluri."[12]

- **Neprezentabilul**.**Nereprezentabilul** – această trăsătură este generată de faptul că postmodernistul alege să ignore referentul. Astfel, opera postmodernă este fie nereferenţială, fie fals referenţială. Textul reflectă textul, opera se privește pe sine ca într-o oglindă spartă, fragmentată și nu mai are nici pretenția, nici posibilitatea de a putea surprinde realitatea.
- **Ironia** – concept preferat încă din romantism de scriitori, devine acum însăşi miza operei de artă. În acord cu Ihab Hassan, Mircea Cărtărescu scria că „Postmodernul nu creează, ci mimează, ia în derâdere, fantazează. Nu există pentru el valoare stabilă şi inatacabilă. Jidov rătăcitor, personaj picaresc în continuă schimbare a mediilor şi perspectivelor, incapabil să întemeieze, dar trăind cu frenezie şi exces de imaginaţie situaţii efemere, construindu-şi lumi fragile şi autosuficiente ca baloanele de săpun, postmodernul trăieşte ironia cu atâta intensitate, încât ea până la urmă dispare, la fel de pervazivă ca şi aerul pe care îl respiri."[13]
- **Carnavalizarea** – se naşte din aglomerarea unor formule mai vechi: polifonia textuală, oralitatea stilului, integrarea unor categorii estetice ca şi: comicul, burlescul, picarescul, arlechinescul. Carnavalescul *apocaliptic* al postmodernității cuprinde atât planul narativității proteice, cât și pe acela al evenimentelor utopice sau al personajelor comico-parodice, de cele mai multe ori.
- **Performanţa** – actul lecturii poate deveni un act de rescriere a textului, prin reinterpretare proprie. Cititorul postmodern trebuie să fie un cititor activ, vigilent, care deconstruiește și reconstruiește permanent textul fărâmițat intenționat și pentru acest scop, așadar lectura operelor postmoderne nu mai este una de relaxare, ci dimpotrivă una care creează și generează neliniști și întrebări permanente, transformându-l pe acesta în coautor al operei, aceasta dovedindu-se cu atât mai reușită, cu cât eforturile și intuiția cititorului sunt mai insistente.
- **Hibridizarea**– delimitarea netă a genurilor şi a speciilor, şi a tuturor formelor, în general, atât de dorită de clasici, este în postmodernism uitată, în favoarea formelor hibride. Se produce astfel o *impurizare* a stilurilor, literatura *înaltă*, îmbinându-se cu literatura de consum, cu kitsch-ul, cu textele nonliterare chiar, producându-se astfel un proces de reciclare al scriiturii, rezultând uneori opere literare second-hand, prin intervenția parodiei și a ludicului nelipsite din noua artă.
- **Construcţionismul –** nemairaportându-se la un referent, postmodernul creează noi lumi, ignorând datele istorice, geografice, politice. De asemenea, apare fenomenul de reinterpretare a unor perioade istorice în care sunt inserate personaje fictive cărora li se inventează o biografie plauzibilă. Un alt câștig al noii orientări este eliberarea de sub tutela referentului și plăcerea de a inventa universuri paralele cu spații și oameni total fictivi, redescoperirea libertății interioare, explorarea infinitelor moduri în care realitatea și ficțiunea se pot îmbina, posibilul și utopicul.
- **Imanenţa** – toate formele de transtextualitate puse în discuţie de Gerard Genette îşi găsesc locul în textul postmodern: intertextualitatea, metatextualitatea, hipertextualitatea, paratextualitatea şi arhitextualitatea. Textul devine un labirint ce conduce la el însuşi: ,, Lumea se dizolvă-n limbaj şi limbajul în lume ca într-o bandă a lui Mobius, iar hibridul

[12] *Ibidem*, p., 99.
[13] *Ibidem*, p. 101.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

care se naşte îşi e sieşi suficient, este obsedat de sine însuşi, se scrutează la nesfârşit, se referă continuu la propria lui formă, ceea ce, la nivelul procedeelor artistice(şi mai cu seamă literare), generează o exuberanţă intertextuală, metatextuală, hipertextuală, autoreferenţială unică în istoria formelor."[14]

Una dintre trăsăturile de bază ale postmodernismului este ***intertextualitatea***, aceasta este utilizată de cele mai multe ori în scop ironic, ludic, conducând uneori la încifrarea textului, alteori la clarificarea lui, cititorului fiindu-i testate atenţia şi gradul de cultură, folosirea citatelor conducând, de asemenea la o dublă(Linda Hutcheon) sau uneori multiplă codificare a textelor: ,, Printre mijloacele poetice prin care se poate realiza o asemenea codificare multiplă se numără aluzia şi comentariul aluziv, citatul, referinţa jucăuş deformată sau inventată, remodelarea, transpunerea, anacronismul intenţionat, amestecul a două sau mai multe moduri istorice sau stilistice. Ca urmare, estetica postmodernismului a fost descrisă drept esenţialmente,, citaţionistă",prin opoziţie clară cu avangardele,, minimaliste" care, aşa cum am văzut în cadrul arhitecturii, condamnau referinţa ca fiind,, impură".[15]

Matei Călinescu încercând să configureze precursorii şi reprezentanţii curentului postmodernist, stabileşte o listă (fără pretenţia de a se interpreta drept canon) cu numele cele mai sonore. Printre precursori îi numeşte pe Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges, James Joyce, Samuel Beckett. Odată ce Borges, Nabokov şi Beckett au fost propuşi ca exemple viabile de literatură postmodernă, drumul spre internaţionalizarea conceptului s-a deschis în mod hotărât. ,,Astăzi corpusul internaţional de scrieri postmoderniste include, pe lângă numele deja menţionate, scriitori precum: Julio Cortazár, García Márquez, Carlos Fuentes, Cabrera Infante şi, poate, Manuel Puig-în America Latină; Thomas Bernhard, Peter Handke şi Botho Strauss- în Germania şi Austria; Italo Calvino şi Umberto Eco- în Italia; Alasdair Gray şi Christine Brooke-Rose, dar şi Iris Murdoch, John Fowles, Tom Stoppard şi D.M.Thomas- în Marea Britanie; Michel Butor, Alain Robbe-Grillet şi Claude Simon- în Franţa; şi scriitori remarcabili ,, extrateritoriali", precum Milan Kundera. Ceea ce trebuie remarcat în legătură cu această listă incompletă este faptul că ea grupează autori care arareori se aseamănă unul cu altul;stările lor de spirit, viziunile asupra lumii, politica(inclusiv antipolitica) şi stilurile lor caracteristice pot fi foarte diferite, aşa cum diferită le este şi receptarea, unii fiind extrem de dificili, de esoterici şi de obscuri, în vreme ce alţii scriu într-o manieră directă, pentru un public cât se poate de obişnuit."[16]

Proza supraetajată

Şcoala de la Târgovişte a reprezentat punctul de plecare în dezvoltarea prozei postmoderne cu toate metodele ei ingenioase de reinventare a tipului de scriitură. Reprezentanţii cei mai de seamă ai acestui val au fost: Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu şi Costache Olăreanu, în continuare voi devoala câteva dintre trăsăturile fundamentale ale prozei prepostmoderne, dacă am putea să o numim astfel.

În proza estetă a lui Radu Petrescu, lumea există doar ca literatură, existenţa reprezintă lumea cărţilor, iar destinul, un mod de a scrie. Jurnalele surprind lecturile scriitorului şi relaţiile lui cu scriitura. În *Matei Iliescu*, prozatorul amestecă planurile, tipurile narative, şirurile de evenimente, descrie viaţa şi moravurile dintr-un orăşel şi, în special, scrie despre dragoste. Atât în romane, cât şi în ficţiunile sale autobiografice, prozatorul a manifestat interes pentru *imagine*.

[14]*Ibidem*, p.104.
[15] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii, Modernism, avangardă,decadenţă,kitsch, postmodernism*, Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită,Traducere din engleză de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, Editura Polirom,Iaşi, 2005, p.276.
[16]*Ibidem*, p.290-291.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Metoda prozatorului reunește un inventar de stiluri epice care îmbină sau, de cele mai multe ori dezbină fragmentar romanul de aventuri, intriga romanului monden, tehnica suspansului din romanul polițist, clișee, fragmente de jurnal, note originale sau scrisori.Toate acestea le regăsim în romanul *Sinuciderea din Grădina Botanică*. ,, Atras de ritmurile interioare ale realității, de ipotezele eului, prozatorul absoarbe în scriitura sa esența realității exterioare, pe care o convertește în imagini literare cu funcție descriptivă. Aici se regăsesc atât urmele memoriei, cât și cele ale prezenței, secvențe fragmentare, disparate, reinstaurarea dialogului cu opera, iar ritmul este trăsătura fundamentală a literaturii, muzicii și picturii"[17]

Operele literare devin spațiul unor ample călătorii labirintice care dezvăluie la fiecare pas idei noi, tehnici neașteptate, bulversarea orizontului de așteptare a cititorului:,, Literatura devine o sinteză, o *sumă a artelor* cu o dinamică a vieții interioare, după ritmica muzicală, regulile compoziției picturale. Sunt urmărite spațializarea discursului, armonia cromatică, autenticitatea percepției, descrierea care se substituie sistematic narațiunii, natura senzorială dependentă de culoare și volum, iconicitatea romanului, simultaneitatea imaginii și a substanței, sinteza dintre suprafață și profunzime."[18]

În *Ocheanul întors*, prozatorul notează: ,, Sufletul meu e hârtia aceasta", adică îl interesează doar *omul de hârtie*, *ființa gramaticală* în care se află *ființa existențială*(un spirit care-și judecă propria condiție în raport cu lumea). Temele abordate de scriitor sunt adesea teme recurente, obsesive în literatura postmodernă, printre acestea se numără: dificultatea de a scrie, lumea și raporturile personajului atipic cu lumea din afară, autorul care își caută identitatea și autenticitatea. În viziunea lui Radu Petrescu toate operele parodiază, idee pe care o întâlnim și la postmoderni.

Mircea Horia Simionescu a experimentat mai multe feluri *de a fi în text* ale Autorului, personaj proteic. *Paltonul de vară* înglobează fragmente de roman, fragmente de jurnal și de autobiografie, acestea punând în evidență situații fantastice, personaje livrești, înrudirea scrisului cu moartea, un univers structurat pe principii muzicale, textul transformându-se într-o fantezie parodică inepuizabilă, într-o meditație asupra morții.

Tehnica contrapunctului îi este caracteristică autorului, aceasta făcându-și apariția și în anumite texte contemporane cu scopul de a contrabalansa obsesiile personale care invadează de multe ori spațiul scriiturii: ,, Remarcăm un procedeu frecvent: contrapunctul(*lumescul* și *dumnezeiescul*, *derizoriul* și *sublimul*), trecerea de la predispoziția lirică la parodie, la clarobscurul existenței umane, ,, stările neclare, fără sens", structura muzicală a lumii și a textului."[19]

Mircea Nedelciu, un alt prozator postmodernist își așază demersul scriitoricesc sub sintagma ,, inginerie textuală". Ne situăm deja în afara textualismului, deși principalele sintagme și procedee textualiste le vom regăsi în teoriile și practica literare ale lui Mircea Nedelciu. ,, Prin *inginerie textuală,* Nedelciu înțelege *o formă de participare la construcție în uman prin intermediul textului.* Existența culturală și socială fiind un permanent intertext, în care codurile generează criterii axiologice și instanțe diverse, omul e *rupt* între coduri/instanțe/criterii concurente- aliate, care-l alienează, îl manipulează. Care substituie nevoilor lui reale nevoi imaginare, induse de codul/textul care-l domină, cod care exprimă interese străine lui (individului comun). Prin această permanentă demascare a relativismului instanțelor-codurilor-textelor, Nedelciu urmărește o *dezalienare a cititorului*. Autorul încearcă să-i ofere cititorului

[17]*Ibidem,* p.52.
[18]*Ibidem,* p.53.
[19]*Ibidem,* p.55.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

instrumentele necesare pentru *a dejuca manipularea și a se construi pe sine*. Prozatorul vrea să-l înzestreze pe cititor *cu posibilitatea de a-și construi propriul text*.[20]

Eclectismul, scepticismul vizavi de o comunicare „ simplă", întoarcerea spre trecut, încercarea de captare a publicului prin „ simularea", preluarea, acceptarea în ultimă instanță a formelor și regulilor literaturii de consum, sunt(dincolo de talentul scriitorilor) semne ale unei anume epuizari spirituale.[21]După ce face o analiză a limitelor postmodernismului, afirmând că postmoderniștii caută drumul spre marele public nu pentru a-l *consola*, ci pentru a-l *obseda*,Umberto Eco în Glosele... vorbește despre încercarea scriitorilor de a comunica cu cititorii lor prin canalele tipice consumului, aceştia fiind tratați ca niște consumatori, așadar literatura contemporană și-ar inventa cititorii.

Postmodernismul recuperează directețea limbajului, numind obiectele și lucrurile, scriitorii sunt mânați de spaima de amorțeală, de stagnare și de încercarea de a acoperi ironic un univers, ce se vrea extravertit, totul dintr-un impuls de obiectivare, deci de eliberare.

Printre cele mai frecvente procedee postmoderniste descoperite de Matei Călinescu se numără, în celebra sa lucrare, *Cinci fețe ale modernității* se numără:

- pluriperspectivismul narativ
- dublarea sau multiplicarea începuturilor, finalurilor și a episoadelor narate
- finalurile alternative
- tematizarea parodică a autorului
- tematizarea cititorului- cititorul implicat devenind personaj
- autoreferențialitatea
- metaficțiunea
- procedee stilistice neconvenționale: anacronismul deliberat, tautologia, retractarea[22]

Oricât de multe contradicții ar naște discuțiile purtate în jurul conceptelor de *postmodernitate și postmodernism*, cert este că fenomenul are nevoie să fie cuprins într-o structură deschisă și flexibilă prin intermediul căreia să putem ordona cunoașterea culturală actuală. Linda Hutcheon punând în discuție contradicțiile postmodernismului, identifică în acestea inadecvările sistemelor totalizatoare limitante: „ Parodia și auto-reflexivitatea metaficțiunii istoriografice funcționează deopotrivă ca indicatori ai literarului și ca provocări ale limitelor sale. Contradictoria contaminare a literarului conștient de sine cu elementul referențial și cu cel verificabil istoric supune provocării granițele pe care le acceptăm ca existând între literatură și discursurile narative extra-literare care o înconjoară: istoria, biografia, autobiografia."[23]

Concluzionând printr-o afirmație cărtăresciană, putem trasa direcțiile acestui fenomen literar proteic: „Eclectic, versatil, „androgin", lipsit de agresivitate, postmodernismul tinde să părăsească locurile înalte ale culturii, să se asocieze cu cultura de masă, cu kitsch-ul, paraliteratura, design-ul, să devină ambiental, erijându-se astfel în însăși arta lumii democratice, pluraliste și tolerante a sfârșitului de mileniu"[24], și, bineînțeles a începutului unui nou mileniu, putem adăuga.

[20]Alexandru Mușina, *Poezia teze ipoteze explorări*, Brașov, Editura Aula, 2008, pp. 197-198.
[21]*Ibidem*, p. 200.
[22]Matei Călinescu, *op. cit.*, pp.292-293.
[23] Linda Hutcheon, *Poetica Postmodernismului*, Editura Univers, București, 2002, p. 352.
[24]Mircea Cărtărescu, *op. cit*., pp. 88-89.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

BIBLIOGRAPHY

Bădărău, George, *Postmodernismul românesc*, Iaşi, Institutul European, 2007

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității,Modernism,avangardă,decadență,kitsch, postmodernism*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită,Traducere din engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Editura Polirom,Iași, 2005

Cărtărescu,Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010

Hutcheon,Linda, *Poetica Postmodernismului*, Editura Univers, București, 2002

Lefter, I. B., *Postmodernism, Din dosarul unei ,,bătălii"culturale*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2002

Mușina, Alexandru, *Poezia teze, ipoteze, explorări*, Brașov, Editura Aula, 2008

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE IDEOLOGIZATION OF LITERATURE – THE "SAD COMEDY" OF POSTWAR SOCIALISM

Aurel Scridon

Phd Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: Specific socio-political changes of the '40s and especially of the first period of the sixth decade, following the entry of Romania under the Soviet sphere of influence, led to the redefinition of the Romanian cultural phenomenon and to new realities, as a result of the occurrence of socialism, leading on the one hand to exacerbating socializing novel, and on the other hand to the emergence of a relatively new phenomenon in its magnitude in the local literary world – the literary exile. Developed between 1941-1947, the exile had as a motivation whether the defeat of Antonescu's legionnaire movement or the imminent installation of the communist dictatorship under the influence of Soviet troops camped in our country. As a result, a host of great names of native literature chose exile (Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Aron Cotruş, Pamfil Şeicaru, Vintilă Horia and many others). The evolution of contemporary prose has as its starting point the years after 1944, a bad debut in the era of socialist realism, of proletkult characterized by a moralization which had nothing to do with literary aesthetics, its only purpose being detachment from the values of literature of the time and Western cultures, as well as promoting issues of social and economic policy of the time (forced cooperativization , industrialization etc.). Proletkult becomes mandatory starting in 1949, witnessing for the first time in the history of creation the emergence of an engaged literature, namely the ideologization of literature to support a party, thus becoming a propaganda institution.

Keywords: exile, proletkult, socialist-realism, engaged literature, propaganda

Schimbările socio-politice specifice anilor ’40 şi mai ales primei perioade a deceniului al şaselea, ca urmare a intrării României în sfera de influenţă a puterii sovietice, au determinat redefinirea fenomenului cultural românesc, noile realităţi, ca urmare a apariţiei socialismului, ducând, pe de o parte, la exacerbarea romanului socializant, şi, pe de altă parte, la apariţia unui fenomen relativ nou prin amploarea sa în lumea literară autohtonă - exilul literar. Desfăşurat între 1941-1947, exilul a avut ca motivaţie fie înfrângerea mişcării legionare antonesciene, fie iminenta instalare a dictaturii comuniste sub influenţa trupelor sovietice campate pe teritoriul ţării noastre. Ca urmare, o pleiadă de nume mari ale literaturii autohtone (istoricul literar Eva Behring, în *Scriitori români din exil, 1945-1989*, avansând un număr de 50 de scriitori) au ales calea exilului (Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Aron Cotruş, Pamfil Şeicaru, Vintilă

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Horia şi mulţi alţii), noul statut, cel de exilat, repercutându-se în mod definitoriu asupra scrierilor lor, chiar dacă nu se poate vorbi despre o estetică a literaturii exilului.

Parcursul prozei contemporane are ca punct de plecare anii de după 1944, debut nefast, în plină epocă a realismului socialist, a proletcultismului, caracterizat de o moralizare care nu avea nimic de-a face cu esteticul literar, singurul său scop fiind acela de desprindere de valorile literaturii de până atunci, inclusiv de culturile occidentale, şi promovarea unor teme legate de politica socio-economică a vremii (cooperativizarea forţată, industrializarea etc.). Într-un articol publicat în revista *România literară* din 2008, Ion Simuţ arată că „realismul socialist orientează literatura (şi celelalte arte) spre realităţile construcţiei socialiste, spre o societate nouă şi un om nou, abătându-i atenţia exagerată de la conflictele dobândirii puterii, considerate depăşite, conflicte în care persista proletcultismul".

Realismul socialist debutează în literatură în anul 1947 când, printr-un articol publicat de Sorin Toma în principalul organ de presă al comuniştilor, Scânteia (al cărui redactor-şef era începând chiar din acel an), sub titlul „Poezia putrefacţiei sau putrefacţia poeziei", lansează un atac dur la adresa lui Tudor Arghezi, acuzându-l că „scrie pe gustul burgheziei".

Proletcultismul devine obligatoriu începând cu 1949, asistând, pentru prima dată în istoria creaţiei, la apariţia unei literaturi angajate, la o ideologizare a literaturii care să susţină un partid, transformându-se, astfel, într-o instituţie de propagandă. Abordând subiectul proletcultist, Sanda Cordoş (în *Literatura între revoluţie şi reacţiune* publicată în 1999) îl surprinde sub forma unei crize ce se manifestă atunci când discursul politic înlocuieşte discursul cultural într-o manieră violentă. Ofensiva realismului socialist, declanşată din nevoia de apărare a politicului de pătura culturală neafiliată, a ridicat compromisul la rang de „artă", scriitorii care au refuzat implementarea noilor „cerinţe" în scrierile lor fiind condamnaţi să-şi ducă viaţa la periferia culturii. Cei înregimentaţi, care au beneficiat de un anumit confort într-o societate plină de privaţiuni (Alexandru Jar - *Sfârşitul jalbelor*, Petre Dumitriu - *Drum fără pulbere* etc.), au fost nevoiţi să promoveze un nou tip de personaj, cel al eroului activist, de a cărui omniprezenţă, până la saturaţie, va beneficia nu doar romanul, ci şi poezia sau teatrul. Dintre acestea, romanul, considerat a avea o priză mai mare la publicul cititor, va fi ales ca agent de promovare a noii ideologii, noua tematică, impusă de la „centru", vehiculând noi concepte: şantierul, colectivizarea, activistul de partid.

Interferenţa politicului cu literatura, tulburarea acestui spaţiu cultural, s-a produs de multe ori din interiorul breslei, scriitori de mâna a doua, necunoscuţi publicului cititor, pentru a-şi depăşi condiţia umilă, s-au autoerijat în instanţe etice, blamând opere şi nume care au valorizat romanul românesc un deceniu mai devreme: Noica, Cioran, Eliade, Nae Ionescu, Mihail Ralea etc.

Avântul fecund al literaturii interbelice nu este întrerupt brusc, el fiind continuat, chiar dacă nu cu aceeaşi intensitate, până în jurul anilor 1947-1948, când îşi face apariţia volumul *Întâlnirea din pământuri* a lui Marin Preda, criticat cu severitate de pseudoanaliştii proletcultişti, acest eveniment dând tonul cenzurii care avea să vină. Lipsa realizărilor literare notabile din această perioadă nu ţine numai de dispariţia a două dintre marile nume ale acestei generaţii, Rebreanu şi Lovinescu, ci şi de o secătuire a esteticii experimentale determinată de eforturile uriaşe depuse în vederea recuperării şi alinierii romanului românesc la cel european.

Începând cu anul 1948, regimul comunist se instaurează în societatea românească, punând stăpânire pe domeniul tuturor artelor, inclusiv pe cel al literaturii. Cei care nu se vor alinia liniei partidului vor fi marginalizaţi (Hortensia Papadat-Bengescu, Eliade, Vasile Voiculescu Arghezi, Blaga) sau, în cazul celor consideraţi „reacţionari", se va recurge la

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

înscenarea unor procese şi aruncarea lor în închisoare, acţiune urmată de interzicerea publicării sau republicării operelor lor şi de eliminarea lor din biblioteci (pe parcursul anului 1948 a fost publicat un catalog care, în cuprinsul a nu mai puţin de 522 de pagini, înregistra peste 8000 de titluri interzise publicului). Mai mult, mâna lungă a cenzurii se va întinde şi asupra celor care nu mai erau în viaţă (Goga, Slavici, Maiorescu, Eminescu etc.), asupra operelor acestora fiind operată o selecţie care să poată fi exploatată ideologic de noul regim.

În ciuda controlului ideologic, în anii ’50 au existat câteva excepţii, opere de valoare reuşind să străbată negura proletcultismului: *Bietul Ioanide* a lui George Călinescu (1953), primul volum din *Moromeţii* lui Marin Preda (1955), *Desculţ* a lui Zaharia Stancu (1948), *Groapa* de Eugen Barbu (1957), despre care Şerban Cioculescu spunea că este unul dintre cele mai bune romane din literatura noastră.

În virtutea „alinierii” la marea literatură proletcultistă rusă, romanul românesc al anilor ’50, prin pătura obedientă a tagmei scriitorilor, a preluat două teme majore vehiculate în literatura de la est, cea a războiului (notabil în acest sens este romanul *Negura* al lui Eusebiu Camilar), şi cea a industrializării/colectivizării (apariţia volumului *Ogoare noi* de Aurel Mihale, *Oţel şi pâine* de Ion Călugăru sau romanele *Bărăgan* şi *Zorii robilor* al lui Valeriu Emil Galan fiind doar câteva dintre exemplele concludente în acest sens). Aceeaşi tematică a fost însuşită şi de o serie de nume mari ale literaturii noastre, cele mai cunoscute exemple fiind *Şoseaua Nordului* de Eugen Barbu sau romanele *Păuna mică* şi *Mitrea Cocor* ale lui Sadoveanu, publicate în 1948, respectiv 1949.

Odată cu moartea lui Stalin, în 1953, apare un fenomen de dezgheţ în zona culturii, ca urmare a destalinizării iniţiate de Gheorghiu-Dej. Cu această ocazie, pe lângă o serie de măsuri cu caracter socio-economic, se va iniţia un proces (dificil, este adevărat) de relegitimare a valorilor culturale româneşti împinse spre periferie pe motive de „neconformitate” de către ideologii comunişti. Astfel, pe fondul unei lipse acute de valori, pentru o parte dintre scriitorii importanţi se va trece cu vederea poziţia lor de „nealiniere” sau, în anumite situaţii, se va proceda la suprimarea textelor care nu convin, aceştia, „spălaţi de păcate”, fiind reintroduşi în spaţiul cultural. Scrierile lui Arghezi sau Blaga au început din nou să se bucure de aprecierea cititorilor, pătrunzând inclusiv în manualele şcolare, cenzura comunistă având grijă, totuşi, ca tematica aleasă spre publicare să nu „deranjeze” prea mult tezele materialist dialectice.

Fie că vorbim despre proletcultism sau despre realismul socialist (deosebirea dintre ele fiind nesemnificativă, ultimul netezind într-o oarecare măsură schemele rigide ale primului), în fapt, ne referim la o literatură de conjunctură, la o „tristă comedie ideologică” cum o supradefineşte Ana Selejan, şi nicidecum la un curent literar, ea constituind o armă necesară propagandei comuniste pentru subjugarea societăţii sub toate aspectele ei.

Independența afișată de conducerea comunistă față de Moscova în anii ’60 a determinat o oarecare diminuare a imixtiunii politicului în cultura românească, fapt ce a dus la redescoperirea esteticii literare din perioada interbelică, renunțându-se, treptat, la temele predilecte vehiculate de scriitorii ce au dat dovadă de „obedienţă” față de regimul politic al vremii (industrializarea, colectivizarea etc.).

După obsedanta căutare a vechiului stil interbelic de scriere (ce presupunea reintroducerea în literatură a realismului de factură tradiționalistă, cu o tematică ce evita implicațiile politice), ca răspuns la exasperantul realism-socialist al anilor ’50, generația „șaizecistă” a început să prindă curaj și să depășească „recomandările tradiționaliștilor”, ignorând temele majore ce au stat la baza creațiilor de tip balzacianist, fiind tot mai interesată de

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

periferic, urmate mai apoi, pe la mijlocul anilor ’60, de încercări timide de a metamorfoza realul, apelând la formule simbolice, la parabolism, cu intruziuni ale fantasticului.

Într-o clasificare propusă de Ion Simuţ, care nu urmăreşte strict partajarea cronologică, ci una a tipului de literatură abordat, generaţia „şaizecistă” s-ar înscrie în tipologia literaturii subversive, apărute ca reacţie la literatura oportunistă generată de proletcultism, care are ca principală caracteristică devierea de la linia politică impusă de regimul aflat la putere, apelând la procedee stilistice menite să mascheze atât această disidenţă incipientă, cât şi deziluzia unui prezent anost. Eliberarea scrisului de sub bagheta diriguitoare a partidului s-a produs treptat, în tandem cu formarea unei categorii de cititori capabile să decodifice aluziile la adresa sistemului totalitar, însuşindu-şi o nouă abilitate, cea a lecturii duble. Lupta dintre puterea politică şi literatură în societăţile totalitare derivă din asigurarea exclusivităţii asupra adevărului. „Adevărul” lăsat să treacă prin ciurul cenzurii nu coincide cu cel ilustrat de scriitori, motiv pentru care adevăraţii deţinători ai puterii, oamenii politici, vor încerca să limiteze puterea literaturii atunci când aceasta se autointitulează, mai mult sau mai puţin arogant, ca singura deţinătoare a unei priviri obiective asupra societăţii. În acest sens, criticul şi istoricul literar Ion Simuţ afirma în una dintre lucrările sale faptul că „literatura se constituie ca o contraputere prin strategiile subversiunii, dar nu devine cu adevărat o contraputere decât atunci când depăşeşte evazionismul şi limbajul esopic, forme de refugiu şi de conservare a esteticului. La o politizare excesivă, de faţadă, nu se poate răspunde eficient decât cu o politizare de sens opus, disidenţa, capabilă să ofere o alternativă, un răspuns contra-ofensiv. Literatura, un câmp estetic prin excelenţă, este transformată de dictatură într-un câmp de bătălie politică”.

O bună parte dintre scriitorii importanți ai spațiului cultural românesc debutează în această perioadă (Sorin Titel, Marin Sorescu, Dumitru Radu Popescu, Nicolae Velea, Nichita Stănescu, etc.), o parte dintre ei îndreptându-și atenția spre o estetică ce intra în sfera de interes a oamenilor de litere din perioada de dinainte de război, în timp ce o altă parte au decis abordarea unor noi structuri literare (pornind de la oniriștii Țepeneag, Brumaru sau Dimov, continuând cu neorealiștii Breban, Țoiu, Adamești eanu sau Cosașu și încheind cu Mircea Horia Simionescu, adept al prozei fantastice sau cu reprezentanții metaficționalului românesc, Olăreanu și Radu Petrescu). Ar trebui pomeniți aici și câțiva reprezentanți ai vechii gărzi de scriitori (Marin Preda, spre exemplu) care încearcă să se desprindă de „metehnele” literare ale anilor ’40 și ’50, propunând cititorilor noi stilistici (pornind de la experimentarea formulei existențialiste din romanul *Risipitorii*, și mergând până la evocarea îndrăzneață a abuzurilor politice ale „obsedantului deceniu” din cel de-al doilea volum al *Moromeților*).

Întoarcerea atenţiei spre universul rural (exemplificativ fiind romanul *F* al lui Dumitru Radu Popescu) a determinat provocarea unor dezbateri vizând drama disoluţiei acestui spaţiu arhetipal, zugrăvind o lume a satului opusă ideii idilice impuse de literatura proletcultistă, cea a satului suferind din cauza dezagregării vechilor valori, înlocuite de noile idealuri care, într-un fel, dezarticulează sensul existenţei.

Una dintre circumstanţele favorabile generaţiei anilor ’60 a constituit-o Revista *Luceafărul*, mulţi scriitori debutând aici cu cele mai bune scrieri: Nichita Stănescu, Fănuş Neagu, Nicolae Velea, Marin Sorescu, D. R. Popescu, D. Ţepeneag etc. care, alături de Ana Blandiana, Gabriela Adameşteanu, Nicolae Labiş, Radu Cosaşu, Nicolae Breban, Ştefan Bănulescu, Mircea Horia Simionescu, au reintegrat natura şi latura sentimentală, emoţiile, metafora şi liricul în preocupările literare.

Șaizeciștii sunt cei care au contracarat viziunea proletcultistă, redeschizând calea modernismului interbelic, concretizat într-un postmodernism de tranziție (o parte a criticilor

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

literari l-au numit „neomodernism") ce făcea pasajul dinspre proza auctorială spre cea autoreflexivă.

Criticul şi istoricul literar Cornel Ungureanu alocă acestei perioade de început a postmodernismului şaizecist câteva trăsături esenţiale: „Originalitatea noilor forme de a realiza actul literar pare să facă apel exclusiv la interioritatea autorului [...] propunând o literatură a însingurării şi a nonapartenenţei, o literatură care îşi este suficientă sieşi, care nu comunică cu exteriorul". Prin această estetică atemporală, care implică în acelaşi timp şi o atitudine apolitică, prin refugiului în ficţional, se va deschide calea noii generaţii nonconformiste, iniţiatoarea luptei cu absurdul regimului comunist. În fapt, romanul ficţional al anilor '60 nu este altceva decât o imensă oglindă care, prin intermediul alegoriei, al mitului, al aluziei, reflectă lumea obsedantului deceniu, denaturând mai mult sau mai puţin realitatea cosmetizată de puterea totalitară.

Această etapă tranzitorie (spre postmodernism), neomodernismul, refuză canonul impus până acum de marile scrieri, apelând la un limbaj literar suprarealist, la o retorică cu totul nouă, nonconformismul mergând până la a inventa un nou lexic, atribuindu-i înţelesuri noi, surprinzătoare.

După anul 1965, odată cu preluarea puterii de către Ceauşescu, după moartea lui Gheorghiu-Dej, a apărut un sentiment de relaxare politică, resimţită şi pe plan literar, fiind încurajată diversificarea stilurilor de scriere, rămânând valabilă însă şi „recomandarea" de a păstra tematicile deceniului trecut de sorginte realist-socialistă.

Deschiderea politico-culturală a fost determinată de inițierea unor reforme ideologice care au fost posibile pe fondul unor încercări similare în Cehoslovacia, cunoscute în istorie ca „Primăvara de la Praga". Referindu-se la acest „dezgheț", Țepeneag remarca faptul că „România a beneficiat întotdeauna de mișcările sociale din celelalte țări socialiste: în 1956, de evoluția maghiară, în 1968, de Primăvara de la Praga […]. Conducătorii au fost atât de abili încât au știut cum și când să folosească supapele de siguranță, diversiunile, mica liberalizare, astfel ca niciodată nemulțumirea să nu întreacă niciodată limita de suportabilitate a poporului român […]").

Tot acum au fost încurajate traducerile din literatura anglo-americană sau din noul roman francez, fapt care va încuraja continuarea modernismului dintre cele două războaie, dar şi introducerea în creaţiile lor a elementului fantastic sau oniric. Din păcate, acest sentiment al libertăţii de creaţie nu va dura foarte mult, odată cu începutul deceniului al optulea cenzura reluându-şi vechile obiceiuri, chiar dacă controlul asupra creaţilor va fi unul dificil din cauza strategiilor elaborate de escamotare a directivelor venite din partea autorităţilor comuniste.

Generaţia anilor '60 va avea ca menire recuperarea golului provocat de deceniul proletcultist anterior, fiind supusă, în acelaşi timp presiunilor psihologice determinate de nevoia de a depăşi o literatură extrem de bine structurată, ancorată la marile creaţii europene - literatura interbelică. Soluţia aleasă va fi aceea de a prelua o parte din temele literare anterioare realismului socialist, refuzând însă categoric mimesis-ul, reinterpretând vechile motive, ştergând frontierele care delimitau până acum speciile literare, parodiind modelele sau preluându-le doar pentru a le găsi noi valenţe trecute prin filtrul ludicului, scopul final fiind acela de a le pune într-o nouă lumină.

Referitor la generaţia „şaizecistă", criticul Iulian Boldea, într-un articol publicat în *Viaţa Românească, Canonul literar. Limite şi ierarhii*, susţine valoarea culturală a acestui grup, afirmând că „anii '60 sunt marcaţi, fără îndoială, de o revigorare a lirismului pur, după o perioadă aridă, în care dogmatismul lozincard impusese o latură didacticistă, materializată în simple reportaje lipsite de fior afectiv ori de profunzime ideatică".

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

BIBLIOGRAPHY

Behring, Eva, *Scriitori români din exil, 1945-1989*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2001;
Boldea, Iulian, *Canonul literar. Limite şi ierarhi*, în „Viaţa Românească", nr. 3-4, Bucureşti, 2009;
Cordoş, Sanda, *Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 1999;
Selejan, Ana, Literatura *in totalitarism. 1955-1956. Clasicizarea realismului socialist*, Editura Cartea Românească, București, 2010;
Selejan, Ana, *Literatura in totalitarism 1957-1958. Vol. V: Ofensiva virulenta a dogmatismului*, Editura Cartea Românească, București, 2013;
Simuț, Ion, „Proletcultism sau realism socialist?" (II) în *România literară*, Nr. 31, Bucureşti, 2008;
Simuţ, Ion, *Literatura subversivă*, în „România literară", nr. 18, Bucureşti, 2008;
Țepeneag, Dumitru, *Un român la Paris. Pagini de Jurnal*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 43;
Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1985.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE CRITICAL RECEPTION OF THE POETRY OF MIRCEA IVĂNESCU IN 2005

Diana Maria Dan

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: In the Romanian literature, framing Mircea Ivănescu's poetry in a stream of literature cannot be done accurately. Mircea Ivănescu is a complex poet, which offers a new formula of writing poetry: the games of poetry. The poetry is for the poet, the one who speaks of inner reality using the right words. His poetry opens a new chapter in the romanian literature, writing intellectualist poems, poems of remembrance, poems of everyday reality. The tone used is a common one, as the language of the time, apparently humanized. The technique used is intertextualism.Therefore we looked over 2005 to see how is seen his poetry trought critical eyes and to find out what is his place in the course of literature.

Keywords: inner reality , reality, intertextualism, common tone, originality.

Anul 2005 aduce un număr redus de articole critice care să evidenţieze figura poetului Mircea Ivănescu. Acest lucru se poate observa dacă facem o comparaţie cu anul 2004. Articolele apărute sunt însă dense, ample, aducând puncte de vedere noi în interpretarea fenomenului mirceaivănescian.

În cele ce urmează vom prezenta aspectele pe care le considerăm a merita a fi evidenţiate în acest an. Articolul Ioanei Laslo cu titlul *Călătoria de-o săptămână* readuce, în prim-planul dezbaterilor, volumul *Interviu transfinit* realizat în stil publicistic. Acest articol propune câteva teme diferitede meditaţie faţă de ceilalţi comentatori care au mai abordat acest subiect. Ioana Laslo aminteşte de joaca de la care a pornit realizarea acestui interviu, de faptul că începutul şi sfârşitul cărţii se încadrează simbolic într-o călătorie de o săptămână, despre stilul „ironic–metaforic–paradoxal jucăuş", manieră în care acest volum se desfăşoară.

Poetul, eseistul, traducătorul şi criticul Radu Vancu îşi prezintă articolele scrise într-o manieră accesibilă oricărui tip de cititor,articole carepornesc din frământări interioare, întrebări la care singur încearcă să-şi găsească răspuns. Întrebările pe care şi le adresează sieşi, în primul rând, şi în acest timp şi cititorului, se referă la opera lui Mircea Ivănescu. În primul rând, vrea să-şi rezolve problema legată de postmodernitatea poetului, vizavi de care s-au produs multe interpretări, iar în al doilea rând, este interesat a descoperi dacă este sau nu Mircea Ivănescu un poet discret.

Pentru Ioana Laslo, periplul prin structura *Interviului transfinit* pare a fi o călătorie de o săptămână. Această călătorie începe din momentul ivirii pe lume a poetului, moment marcat de întrebarea pusă de Vasile Avram lui Mircea Ivănescu: „De ce v-aţi născut?" şi se încheie cu moartea, la nivel simbolic, produsă de încheierea acestui interviu.

Atât momentul genezei, cât şi cel al sfârşitului punctează teoria pe care se bazează întregul volum. Începutul şi sfârşitul, minciuna şi adevărul, realitatea şi ficţiunea sunt părţi ale

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

aceluiaşi întreg, fiecare cu definiţia sa, pe care Vasile Avram a învăţat-o de la Mircea Ivănescu. Precum fiecare obiect îşi are umbra sa, precum fiecare provocare îşi are greutatea sa, fiecare aspect literar îşi are amestecul luide real şi fantastic, de adevăr şi minciună, fiecare fiind o umbră a celeilalte, alături alcătuind întregul. Existenţa individuală a fiecărui aspect este doar o iluzie.

Interviul ia naştere dintr-un joc şi se desfăşoară asemenea unei călătorii, sub formă de joc. Atât timp cât se păstrează această notă de inocenţă jocul pare un prilej interesant de petrecere a timpului, în momentul când acest joc devine solemn, Mircea Ivănescu mizează pe cartea retragerii, promiţând că va continua exerciţiul.

Privit din această perspectivă, volumul propune un final deschis. Registrul în care se încheie acest volum este unul al regretului împletit cu speranţa. Regretul pentru faptul că Mircea Ivănescu a preferat tăcerea, în locul răspunsurilor la care era solicitat,şi speranţa că va reuşi să-şi ducă la bun sfârşit acest proiect într-un timp viitor. Fapt care nu s-a concretizat nici mai târziu. Exerciţiul început de Vasile Avram oferă o perspectivă, un răspuns, o cheie de interpretare afenomenului mirceaivănescian, iar cea de a doua parte a întregului, pe care o căutăm, o aflăm în vocea tainică indirect transmisă a scrierilor sale.

Dacă Vasile Avram defineşte literatura „ca realitate plus ficţiune; adevăr plus minciună”, din perspectiva Ioanei Laslo definim fenomenul mirceaivănescian drept cărţi despre el plus „romanul” versurilor sale.

Ioana Laslo precizează că materialul din care este alcătuit acest interviu este unul specific stilului publicistic,cu „întrebări, unele clare, concise”. Întrebările sunt plasate de Vasile Avram poetului, lăsând „sentinţa” în mâna acestuia. Ceea ce rămâne de precizat este maniera în care percepe Mircea Ivănescu postarea răspunsului. Acest răspuns apare, din perspectiva Ioanei Laslo, drept „o dilatare a întrebării, nicidecum o rezolvare a ei; nu o elucidare a misterului ci o potenţare a lui”[1].

Radu Vancu, făcând referire la opera lui Mircea Ivănescu, încearcă a-şi explica de ce există o diferenţă aşa de mare între critica de acum, referitoare la receptarea critică a poetului, şi cea din anii '60, '70, evidenţiind că interpretările din ultimii ani l-au transformatîntr-un scriitor adulat, fiind numit chiar şi Doctor Honoris Causa al Universităţii din Sibiu, ba l-au transformat chiar într-un poet care se vinde bine,drept pentru care în anul 2004 au apărut trei antologii, la trei edituri diferite.

Primul argument adus este legat de faptul că scriitori precumNichita Stănescu, Marin Sorescu,din generaţia sa, abordează formula „eu sunt x”, o formulă concentrată, centrată pe eul liric, pe când poemele lui Mircea Ivănescu pornesc de la formula „eu fac cutare lucru pe care l-am făcut şi alţii, dacă nu chiar toată lumea”[2]. Astfel, poetica lui Mircea Ivănescu face trecerea de la omul excepţional spre omul obişnuit, de la retorica eclatanţei la retorica discreţiei, de la „o fi” spre „ a face”, notează criticul

Astfel, prin intermediul personajului Mopete, poetul compune o poveste interioară care se desfăşoară în spaţiul şi timpul sufletesc al amintirilor. Acest personaj râde de sine, îşi enunţă defectele. Versurile sunt în aşa fel realizate încât în poezia lui Mircea Ivănescu se poate observa împletirea celor trei genuri literare: liric, epic şi dramatic.

Marca intertextului şi a intertextualităţii este evidenţiată de Mopete, care repetă gesturile omului obişnuit, alături de cuvinte, forme, structuri întregi „ale unor scriitori din spaţiul şi timpul mai multor literaturi pe care de cele mai multe ori nu îi numeşte pentru că nu se simte îndreptăţit să stea cu ei la masă”.

[1]Ioana Laslo, *Călătoria de-o săptămână*, în „Vatra”, 2005, nr. 11-12, p. 186
[2]Radu Vancu, *Mircea Ivănescu, marea poezie a discreţiei*, în „Transilvania”, 2005, nr. 1-2, p. 40

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Pentru critica anilor '60, '70, Mircea Ivănescu aduce un personaj neoriginal şi cuo operă neoriginală, nevaloroasă, de aceea nu este integrat în canonul oficial alături de Nichita Stănescu Marin Sorescu şi Nicolae Labiş.

Acest articol demontează această teorie, considerând că Mircea Ivănescu întruneşte toate criteriile de care are nevoie un poet pentru a fi numit original. În demonstraţia sa, Radu Vancu porneşte de la o definiţie dată termenului de originalitate literară de către Alexandru George, pe a cărui construcţie punctează elementele concrete ale credinţei sale.

Radu Vancu consideră că „discreţia" i-a făcut în acest caz poetului un deserviciu: „opera lirică a lui Mircea Ivănescu îndeplinea încă de la început cerinţele în virtutea cărora congenerii lui au fost admişi în canonul oficial. Dăunătoare i-a fost discreția de care s-a înconjurat într-o vreme când se purta declarativismul și ostentația [...]. Mircea Ivănescu a scris de la început o adâncă, originală și existențial-intertextuală poezie a discreției"[3].

O altă întrebare pe care Radu Vancu şi-o pune se referă la integrarea lui Mircea Ivănescu într-un curent literar: dacă e sau nu postmodern?

În articolul publicat în revista *Timpul, Mircea Ivănescu, poet postmodern?* , Radu Vancu demontează prin contraargumente concrete ipoteza lui Mircea Cărtărescu referitoare la postmodernitatea poetului.

Argumentele aduse de Mircea Cărtărescu referitoare la faptul că Mircea Ivănescu îi pare „în întregime postmodern, definitoriu postmodern" sunt luate în răspărde Radu Vancu: „Ce anume are ea postmodern? În ordinea în care sunt introduse în analiză, următoarele: întoarcerea dinspre tradiţionalele zone ale influenţei franceze şi germane către cele anglo-saxone; biografismul extrem; a tiraniei metaforei şi a «umanismului»; biografismul şi personalismul structura laxă şi nedeterminată; visarea evanescentă şi meditația la nimic"[4].

Despre „întoarcerea dinspre tradiţionalele zone de influenţă franceză şi germană către cele anglo-saxone", Radu Vancu precizează că este doar parţial adevărată, pentru că la Mircea Ivănescu nu se poate vorbi doar de influenţă anglo-saxonă socotită, cu precădere, în traducerile din limba engleză, ci se resimt influențe și din și în alte limbi. Primul volum tradus a fost cel alluiHenri Perruchot şi „nu a încetat să traducă din şi chiar să scrie poeme-n franţuzeşte. Limba franceză e o constantă de lectură şi obiect al aluziilor culturale din poemele sale", notează Radu Vancu. Citindu-l pe Rilke,a învăţat tehnica de a rupe versul în orice punct, fără a pierde din energia lirică, consemnează criticul. Tot acesta precizează că în poeziile mirceaivănesciene se regăsesc referinţe la Lichtenberg, Thomas Mann iar poetul face traduceri din Kafka, Nietzsche, Musil, Broch, Rilke, din poeţii germani, publicate în revista *Transilvania*. Totodată îi sunt cunoscuţi şi alţi scriitori decât cei englezi: Guy Scarpetta, Jean Francois Lyotard, Umberto Eco, Gianni Vattimo.

Despre „biografism extrem" Radu Vancu consideră că nu poate fi vorba, mai ales că despre Mopete nu ne sunt precizate date esenţiale, din viața sa socială. Nu ştim nici cum este el, cu ce se ocupă, care e locul de muncă, dacă e căsătorit sau dacă are copii. Radu Vancu îl compară cu Henry din *The Dream Song* a lui John Berryman.

Ceea de a treia teză despre „epurarea poeticităţii lirice tradiţionale, a tiraniei metaforei şi a umanismului", realizată prin renunţarea la poeticitatea tradiţională şi abolirea metaforei, este şi ea demontată. Aduce contraargument opinia lui Nicolae Manolescu care precizează că metaforele folosite de Mircea Ivănescu au o splendoare alexandrină, Radu Vancu adăugând: „se poate alcătui o masivă antologie cu remarcabili tropi ivănescieni". Despre structura versurilor

[3]Ibidem, p. 41
[4]Radu Vancu, *op. cit.*, p. 6

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

mirceaivănesciene, Radu Vancu precizează faptul că arareori poetul alege a scrie sonete, uneori respectă, iar alteori nu ritmul strict determinat, considerând că urmează fidel, de pildă, metrica bine punctată a celebrei rapsodii a lui Topârceanu.

Ceea din urmă ipoteză demontată se referă la „visarea evanescentă şi meditaţia la nimic". În acest sens, Radu Vancu observă că în galeria de poezii scrise de Mircea Ivănescu există şi sepoate observa şi gravitatea problematică,„în numeroase poeme ivănesciene, unde vocea eului liric articulează mari întrebări ale existenţei. E vorba de acele puţine poeme despre care am spus că sunt într-adevăr biografice"[5].

Consideră că un atribut potrivit pentru lirica mirceaivănesciană este luciditatea, care face trecerea dinspre o imagine spre cealaltă, aspect evidenţiat şi de Matei Călinescu, care afirmă într-un interviu dat în anul 2003: „Am cunoscut personal şi îndeaproape doi mari poeţi: pe Nichita Stănescu şi pe Mircea Ivănescu. Luciditatea lor poetică este totdeauna uimitoare, în ciuda stărilor psihologice sau corporale prin care treceau".

Despre gândirea lirică a lui Mircea Ivănescu, Radu Vancu precizează că se axează „pe valorile tari ale modernităţii" unde faptul că „fiecare poem îl continuă pe celălalt nu înseamnă că toate sunt la fel de neimportante, ci invers - toate sunt importante, vorbind discret despre înţelesurile majore: moartea, iubirea, poezia, spaima, remuşcările, alcoolul cu infernurile şi paradisurile lui, sufletul – imponderabile ce dau, paradoxal, greutate vieţii".

Demonstraţia lui Radu Vancu este una veridică, credibilă, bine argumentată, făcută din perspectiva unui om profund ancorat în universul poetului şi care nu se lasă dus de aparenţe. De aceea singura sa dorinţă este de a prezenta şi cealaltă faţă a lucrurilor,pentru a clarifica situaţia şi a oferi un prilej de meditaţie asupra acesteia.

Radu Vancu îşi ia rolul justiţiarului în serios, pentru a pune lucrurile la locul lor, fiecare unde şi-l merită.

BIBLIOGRAPHY

Studii critice - în volume

1. Niţu Cristina, *Mircea Ivănescu - "La aniversară"*, în „Contemporanul", 10, nr. 15, 2000, p. 6.
2. -. *Mircea Ivănescu - 70*, în „Observator cultural", nr. 57, 2001, p. 13.
3. Alexandrescu, Raluca, *"Am produs adesea reacţii mai degrabă tulburate"*. [Interviu cu Mircea Ivănescu], în „Observator cultural", 2, nr. 55, 2001, p. 18-19.
4. Buciu, Marian Victor, *Ironia lirică şi melancolia critică,* în „Contemporanul - ideea europeană", 12, nr. 42, 2002, p. 6-7.
5. Dună, Raluca, *Dincolo de Rimbaud şi Cioran*, în „Jurnalul literar", 13, nr. 11-12, 2002, p. 13.
6. Buciu, Marian Victor, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, în „România literară", 36, nr. 12, 2003, p. 12-13.
7. Buciu, Marian Victor,*(Post)modernitatea poetică în totalitarism (1948-1989). Începând cu deceniul 8*. În: Marian Victor Buciu. *Panorama literaturii române în secolul XX.* Craiova: Scrisul Românesc, 2003, p. 124.
8. Ciurea, Adina Ştefania, *Din reviste adunate şi din nou la lume date*. [Ion Bogdan Lefter, *5 poeţi: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarţă*, Piteşti: Paralea 45, 2003; *Primii*

[5]Ibidem, p. 6

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

postmoderni: "Şcoala de la Târgovişte", Piteşti: Paralela 45, 2003], în „România literară”, 36, nr. 35, 2003, p. 5.
9. Cistelecan, Alexandru, *Mircea Ivănescu*, monografie. Braşov: Aula, 2003.
10. Constantin, Ilie,*Adâncimea suprafeţelor*, în „România literară”, 36, nr. 44, 2003, p. 12-13.
11. Călinescu, Matei,*Poezia lui Mircea Ivănescu*, în „Apostrof” 14, nr. 3, 2003, p. 4-5.
12. Călinescu, Matei. *Poezia lui Mircea Ivănescu (II)*, în „Apostrof”, 14, nr. 4, 2003, p. 4-6.
13. Dună, Raluca, *"Ceasul vrăjitoresc" al poeziei*. [Mircea Ivănescu, *Aceleaşi versuri*, Cluj-Napoca: Dacia, 2002], în „Luceafărul”, nr. 13, 2003, p. 4.
14. Dună, Raluca, *Despre "poezia adevărată"*, în „Luceafărul”, nr. 31, 2003, p. 4.
15. Iovănel, Mihai, *Mircea Ivănescu & cei 1000 de ochi ai doctorului Mabuse*, în „Adevărul literar şi artistic”, 12, nr. 676, 2003, p. 12.
16. Lefter, Ion Bogdan, *Despre Mircea Ivănescu*. În: Ion Bogdan Lefter. *5 poeţi: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarţă.* Piteşti: Paralela 45, 2003, p. 91-103.
17. Pantea, Aurel, *Spaţiul şi timpul visate*, în „Vatra”, 30, nr. 1, 2003, p. 30-34.
18. Stănescu, Bogdan-Alexandru, *Sinteză epică şi cinci poeţi*. [Ion Bogdan Lefter, *5 poeţi: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarţă*, Piteşti: Paralela 45, 2003], în „Luceafărul”, nr. 26, 2003, p. 5.
19. Ştefănescu, Alex,*Mircea Ivănescu*, în „România literară”, 36, nr. 17, 2003, p. 11.
20. Antologie Mircea Ivănescu, în „Cultura”, 1, nr. 7, 2004, p. 14-15.
21. Boldea, Iulian, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, în „Euphorion”, 15, nr. 11-12, 2004, p. 8-9, 20.
22. Cistelecan, Alexandru, *Penelopa şi victimele ei*. [Mircea Ivănescu şi Rodica Braga, *Commentarius perpetuus 2*, Sibiu: Imago, 2003], în „Cultura”, 1, nr. 10, 2004, p. 4.
23. Dună, Raluca, *Poezia lui Mircea Ivănescu,* în „Viaţa românească”, nr. 6-7, 2004 p. 37-41.
24. Fleşer, Teodor, "*N-am fost niciodată un introvertit, doar anti-gregar"*. [Interviu], în „Cultura”, 1, nr. 10, 2004, p. 24, 21.
25. Grigurcu, Gheorghe, Poezia lui Mircea Ivănescu. [Mircea Ivănescu, *versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, Iaşi: Polirom, 2003], în „România literară”, 37, nr. 8, 2004, p. 9, 31.
26. Groza, Caludiu, Cartea fabulosului m.i. [Mircea Ivănescu, *versuri poeme poesii*, Iaşi: Polirom, 2003], în „Apostrof”, nr. 3, 2004, p. 20.
27. Iovănel, Mihai, *Memorie, literatură & co*. [Vasile Avram, *Interviu transfinit: Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, Nicula: Editura Ecclesia, 2004], în „Adevărul literar şi artistic”, 13, nr. 727, 2004, p. 14.
28. Simuţ, Ion, *Un maestru al prozaicului*. [Mircea Ivănescu, *versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, Antologie şi prefaţă de Matei Călinescu, Iaşi : Polirom, 2003], în „România literară”, 37, nr. 5, 2004, p. 13.
29. Stănescu, Bogdan-Alexandru, *La umbra falnicilor stejari...* : -estetică a seducţiei-, în „Luceafărul”, 2004 mai 5, No. 17, p. 5.
30. Sturza, Cătălin, *Adulaţie în cerc restrâns*. [Alexandru Cistelecan, *Mircea Ivănescu*, Braşov: Aula, 2003], în „România literară”, 37, nr. 26, 2004, p. 7.
31. Turcuş, Claudiu, *Alexandru Cistelecan, "Mircea Ivănescu – monografie"*, în „Echinox”, 36, nr. 3-6, 2004, p. 39.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

32. Băciuţ, Nicolae, *Mircea Ivănescu. "Scriind vrei să exorcizezi anumite neîmpliniri trăite"*. În: Nicolae Băciuţ. *O istorie a literaturii române în interviuri.* I. [3 interviuri cu Mircea Ivănescu]. Alba Iulia: Reîntregirea, 2005, p. 342-364.
33. Laszlo, Ioana, *Călătoria de-o săptămână*. [*Interviu transfinit*: Mircea Ivănescu raspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram, Nicula: Ecclesia, 2004], în „Vatra", 32, nr. 11-12, 2005, p. 186-187.
34. Pachia Tatomirescu, Ion. *Mircea Ivănescu - poezia ca tablă de şah a pădurii de mesteceni*. În: Ion Pachia Tatomirescu. *Generaţia resurecţiei poetice (1965-1970).* Timişoara: Augusta, 2005, p. 383-387.
35. Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu, marea poezie a discreţiei*, în „Transilvania", 34, nr. 1-2, 2005, p. 38-41.
36. Ştefănescu, Alex, Alţi *doi poeţi*, în „Convorbiri literare", 138, nr. 9, 2005, p. 16-17.
37. Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu, poet postmodern,* în „Timpul", 6, nr. 2, 2005, p. 6.
38. Aretzu, Paul,*Exerciţii de poeticitate*. [Mircea Ivănescu, *Versuri, poeme, poesii altele aceleaşi vechi nouă*, Iaşi: Polirom, 2003], în „Euphorion", 17, nr. 3-4, 2006, p. 11, 17.
39. -. *Mircea Ivănescu*, În: Cezar Boghici; Gabriela Dinu; Florin Şindrilaru, coord. *Poezia românească. Antologie de texte comentate şi aprecieri critice.* Piteşti: Paralela 45, 2006, p. 447-453.
40. Braga, Rodica, *O unică şi incredibilă experienţă*, în „Transilvania", 35, nr. 7, 2006, p. 6-8.
41. Buciu, Marian Victor, *De la neo- la post-modernism. Mircea Ivănescu*. În: Marian Victor Buciu. *Avangarda şi neoavangarda în literatura română.* Craiova: Tipografia Universităţii din Craiova, 2006, p. 68-77.
42. Cistelecan, Alexandru, *Scurtă declaraţie de recunoştinţă*, în „Euphorion", 17, nr. 3-4, 2006, p. 5.
43. Cristea, Dan, *Poemul "Miopie"*. [Din volumul *Versuri* de Mircea Ivănescu, Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1968], în „Ramuri", nr. 10, 2006, p. 3.
44. Călinescu, Matei, *Citatul ca inocenţă regăsită*. [Aniversare - Mircea Ivănescu la 75 de ani], în „România literară", 39, nr. 20, 2006, p. 15.
45. Călinescu, Matei,*Poezia lui Mircea Ivănescu*, în „Euphorion", 17, nr. 3-4, 2006, p. 12.
46. Dună, Raluca,*Despre timp-şi-spaţiu, în poezia lui Mircea Ivănescu*, în „Euphorion", 17, nr. 3-4, 2006, p. 8.
47. Dună, Teodor, *Vorbe despre M. Ivănescu*, în „Transilvania", 35, nr. 7, 2006, p. 8.
48. Grigurcu, Gheorghe, Jocul *de-a impersonalizarea*. [Mircea Ivănescu, *versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, Iaşi: Polirom, 2004], în „România literară", 39, nr. 29, 2006, p. 12.
49. Grigurcu, Gheorghe, *Jocul de-a impersonalizarea (II)*. [Mircea Ivănescu, *versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, Iaşi: Polirom, 2003], în „România literară", 39, nr. 30, 2006, p. 12.
50. Grigurcu, Gheorghe, *Paradoxurile poeziei*, în „Euphorion", 17, nr. 3-4, 2006, p. 5.
51. Maftei, Mara Magda, *Din stilul lui Mircea Ivănescu*, în „Transilvania", 35, nr. 7, 2006, p. 9-10.
52. Manasia, Ştefan, *Elevul preferat al domnului Goethe*, în „Steaua", 57, nr. 7-8, 2006, p. 8.
53. Mariş, Ioan, *Mircea Ivănescu şi clasicizarea unui nou canon al lirismului*, în „Transilvania", 35, nr. 7, 2006, p. 3-5.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

54. Mincu, Marin,*Formule modelizante ale poeziei actuale*. În: Marin Mincu. *Experimentalismul poetic românesc.* [Nicolae Labiş, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Mircea Ivănescu], Piteşti: Paralela 45, 2006, p. 218-228.
55. Mincu, Marin,"... *Vorbele astea-s viaţă..."* În: Marin Mincu. *Experimentalismul poetic românesc,* Piteşti: Paralela 45, 2006, p. 202-204.
56. Nemoianu, Virgil, *Mircea Ivănescu, patriarh al inteligenţei*, în „Euphorion", 17, nr. 3-4, 2006, p. 3.
57. Perian, Gheorghe, *Sub acoperire livrescă*. În: Gheorghe Perian. *Dezlegarea la cărţi (Eseuri de critică literară),* Cluj-Napoca: Limes, 2006, p. 117-122.

REPERTOIRE VS. CANON IN THE ROMANIAN TELEVISION THEATRE DURING COMMUNISM

Radu Nechit

PhD

Abstract : Realistic socialist aesthetics, the calking of the Soviet cultural model or audience's congeniality for certain types of performances often interfere with TV producers' vision. The propensity of tv makers for staging drama texts signed by Russian writers, for example, wasn't always a voluntary and assumed choice, but, too often, a constraint coming from outside. Just because of this grid, more or less imposed by the Party, the relations established between the repertoire of the Romanian television drama and the literary canon of the time (in this case, the drama canon), were sometimes imbalanced. On other words, aesthetic criteria suffered because ideological interferences that required a certain reception grid, unfortunately different from an adequate reception and a synchronous assimilation of cultural tendances which have marked universal dramaturgy. The Romanian dramatic literature has been built on a human and social issue.

Keywords: realistic socialist aesthetics, television theatre, ideology, Romanian dramaturgy

Estetica realist-socialistă, calchierea modelului cultural sovietic ori afinitățile publicului doar cu anumite categorii de spectacole au interferat adesea cu viziunea realizatorilor TV. Predispoziția realizatorilor spre montarea scenică a scriitorilor proveniți din literatura rusă, de pildă, nu a fost mereu o alegere voluntară și asumată, ci adeseori o constrângere venită din exterior. Tocmai din cauza acestei grile mai mult sau mai puțin impuse realizatorilor de televiziune din partea partidului, raporturile stabilite între repertoriul teatrului românesc de televiziune și canonul literar (în cazul de față, dramatic) al epocii s-au aflat uneori în dezechilibru. Altfel spus, criteriul estetic a avut de suferit din cauza interferențelor ideologice, care impuneau o anumită grilă de receptare, diferită, din nefericire, de receptarea adecvată și de asimilarea sincronică a tendințelor culturale care au marcat dramaturgia universală.

Pe de altă parte, perioada dezvoltării dramaturgiei contemporane coincidea, după cum remarca Valentin Silvestru, cu „apariția, în serie continuă, a noi personalități creatoare, de constituire a unui concept modern de dramaturgie română, putând impulsiona și redactarea unor istorii literare specializate”[1]. Procesul de dezgheț ideologic coincidea cu procesul de eflorescență dramaturgică ce a apărut și în urma deschiderilor tematice și artistice ale noilor piese și autori. Conceptul modern de dramaturgie este sincron cu mutațiile produse în contextul literaturii române și poate exprima un model cultural-artistic. Literatura dramatică română s-a edificat pe o problematică a umanului și a socialului, iar operele dramatice ale perioadei analizate, purtând însemnele realității, sunt însuflețite și unficate estetic și tematic de reliefarea marilor probleme de

[1] Valentin Silvestru, *Atitudini creatoare în dramaturgia română contemporană,* în *Teatrul* nr. 5, anul XXI, mai 1976, p. 19.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

viață, a celor din sfera cotidianului, dar și de mutațiile de ordin psihologic ce au loc în conștiința individului contemporan.

Panorama dramaturgiei românești din perioada comunistă. Canonul dramatic al epocii

Evoluţia dramaturgiei în România comunistă urmează îndeaproape transformările politico-ideologice ale epocii, dar și evoluțiile, mutațiile estetice, de gust, care se petrec în structura publicului. Vom încerca în analiza ce urmează să trasăm câteva linii generale ale evoluției dramaturgiei române în perioada 1957-1989. Ne-am bazat această analiză pe studierea mai multor istorii ale literaturii române și, în special, ale dramaturgiei. Perioada de până în 1957 (anul înființării Televiziunii Române) a fost caracterizată printr-o dramaturgie a identificării, care aducea în prim-plan problematica lumii „noi", întruchipată în conflicte lineare și în personaje uniforme, lipsite de profunzime și de subtilitate, cu o vorbire declarativă și cu final previzibil, în care binele învingea mereu. Din punct de vedere moral, opțiunile erau cât se poate de clare, iar profilurile personajelor era „la înățâimea epocii" în piesele unor Tudor Șoimaru, Victor Eftimiu, Lucia Demetrius, Maria Banuș, Mihail Davidoglu etc. Prin simpla enumerare a autorilor acestei perioade (care se prelungește, de fapt, până în 1965), înțelegem că, din punctul de vedere al formației și al vârstei dramaturgilor care erau atunci prezenți, nu se putea vorbi despre o generație omogenă.

În *O antologie a dramaturgiei românești (1944 – 1977)*, Valeriu Râpeanu[2] face o distincție între teatrul de inspirație contemporană și cel de inspirație istorică, având drept criteriu al taxonomiei reprezentarea realității, fie la nivelul realismului societății, fie al modelelor din istoria României. În acest context, ar trebui definite și interpretate critic conceptele de teatru de inspirație contemporană și cel de inspirație istorică. În economia demonstrației autorului, cel de al doilea concept răspunde determinativului că istoria României este un „nesecat izvor de inspirație" pentru creatori, pentru a-și asuma misiunea și valorile într-o lume în plină transformare, a cărei dinamică impune anumite modele de comportament. Grila de interpretare pe care am propus-o urmărește periodizarea propusă de Valeriu Râpeanu, la care am corelat evoluția genului dramatic în dramaturgia românească surprinsă și de viziunea lui Mircea Ghițulescu și Mihai Florea[3].

Una dintre piesele-reper ale epocii îi aparține lui Lucian Blaga și se intitulează *Anton Pann* (1945) – piesă care vorbește mai mult despre portretul artistului în general decât despre acela al unui anumit artist. În încercarea de tipologie a lui Valeriu Râpeanu, piesa lui Blaga devine un simbol al epocii postbelice pentru condiția artistului ca promotor al luptei pentru dreptate. Piesa *Anton Pann* poartă amprenta esteticii timpului în ceea ce privește relația directă, imediată a autorului cu atmosfera care se contura în acea perioadă. Dimensiunea estetico-artistică a teatrului de televiziune ca produs media are ca principal reper de evaluare reprezentarea. Astfel, unele piese au ca sursă de inspirație cotidianul, viața de fiecare zi, cu eroi și antieroi, sau istoria ca rmodalitate de recuperare a unei anumite realități, reconstruirea unui trecut marcat de situații-limită în care eroii fac față schimbărilor și sunt readuși astfel în actualitate cu alte dimensiuni simbolice, pentru a crea modele demne de urmat întru apărarea valorilor societății.

[2] vezi Valeriu Râpeanu, *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Editura Eminescu, 1978.
[3] Vezi Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000 și Mihai Florea, *O scurtă istorie a teatrului românesc*, Editura Meridiane, București, 1970.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În afară de „generația maeștrilor”[4], care a marcat perioada de început a dramaturgiei românești, cei care se afirmau acum în teatru proveneau din alte medii decât acela dramatic: din zona reportajului și a poeziei (Aurel Baranga, Alexandru Șahighian), din zona cronicii dramatice (ca Tudor Șoimaru), din zona actorilor (Ionel Țăranu) ori din cea a prozei (Laurențiu Fulga)[5]. Debuturile din anii ’50 dezvoltau această structură compozită și heteroclită a autorilor dramatici prin prezența unor autori precum Lucia Demetrius, Maria Banuș, Paul Everac, Dan Tărchilă, Titus Popovici, Mihai Beniuc etc. și eliminau astfel ideea de generație. Se remarcă, în evoluția dramaturgiei românești din primul deceniu de realism socialist, lipsa unei direcții unificatoare, a unei concepții unitare sau a unor programe teoretice și dramatice capabile să aducă schimbări de orientare sau de concepție dramaturgică.

Mulți dintre scriitorii la care m-am referit au fost dramaturgi doar ai unei singure perioade. De exemplu, piesele Mariei Banuș rămân expresia unui mod aproape dogmatic și pueril de a se raporta la realitate și de a o înțelege. Prin *În valea cucului* (1959), Mihai Beniuc promitea să realizeze o largă în convenționalismul pieselor despre țărani[6]. Laurențiu Fulga se făcea remarcat în prima parte a anilor ’50 cu piesa de război *Ultimul mesaj* (1951), în care apăreau momente de reală trăire psihologică, definitorii pentru creația sa de mai târziu. Pe de altă parte, au existat cazuri în care o contribuție discontinuă a marcat un moment de referință cu consecințe pozitive pentru dezvoltarea ulterioară a dramaturgiei noastre. Exemplul lui Titus Popovici cu *Puterea și adevărul* (1973), al lui Eugen Barbu cu *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* (1959) și al lui Marin Preda cu *Martin Bormann* (1968) sunt edificatoare pentru atracția pe care dramaturgia a reprezentat-o chiar și pentru cei care aveau deja o anumită notorietate în zona literaturii non-dramatice.

Generația care a apărut după 1956 a ilustrat în egală măsură dramaturgia, dar și alte genuri. D.R. Popescu, Marin Sorescu, Ion Băieșu, Paul Anghel, Ecaterina Oproiu au scris dramaturgie pentru că au avut ceva esențial de spus și au introdus astfel în teatru un limbaj nou. Aceștia, alături de dramaturgi prin excelență, ca Horia Lovinescu, Paul Everac, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu sau Radu Dumitru au fost creatori prin ale căror texte dramaturgia română a cunoscut momentele definitorii ale evoluției sale[7]. Vom încerca, pe baza sistematizării datelor din istoriile literare și ale dramaturgiei, să punctăm câteva repere în evoluția genului dramatic în acea perioadă.

Începuturile teatrului istoric contemporan

Autorii care au scris teatru istoric în prima fază a regimului comunist aparțineau „generației maeștrilor”: Victor Eftimiu, Camil Petrescu, Al. Kirițeiescu. Deși pe tărâmul piesei „de actualitate” și al evocării „lumii apuse” din deceniul al șaselea convenționalismul de gen acționa impunând anumite canoane dramatice, în unele dintre aceste drame autorii manifestau și posibilitatea de exprimare a propriei personalități creatoare. Astfel, *Nunta din Perugia* (1948) de Al. Kirițeiescu este o piesă de o mare calitate dramatică, Bălcescu (1948) constituia una dintre acele „cântări” ale vieții de intelectual a lui Camil Petrescu, iar *Matei Millo* (1953), prin nota de

[4] În tipologia pe care Valeriu Râpeanu o propune pentru a descrie dramaturgia românască din epoca comunistă, autorul folosește sintagma „generația maeștrilor”, ce provine mai degrabă din terminologia teatrală, ci nu din cea dedicată teoriei literare sau criticii generaționiste. Este o sintagmă cu un mare efect de generalizare, sub care stau, într-un amestec heteroclit, dramaturgii perioadei preclasice, clasice și interbelici. De fapt, o putem identifica cu formula „dramaturgi canonici”.

[5] Eugen Luca, *Teatru*, nr. 4, anul I, septembrie 1956, p. 29.

[6] Sică Alexandrescu, *Un cuvânt despre piesa lui Mihai Beniuc: «În valea cucului»*, în *Teatrul*, nr. 1, anul IV, ianuarie 1959, p. 45.

[7] Constantin Pascu, Mircea Muntean, Tania Angelescu, Dumitru Velea, *Teatrul dramatic „I.D. Sârbu” Petroșani sau Teatrul în Valea Jiului*, schiță monografică, Editura Fundației Culturale „Ion D. Sârbu”, Petroșani, 2008, p. 45.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

lirism și prin identificarea sentimentală, rămâne un punct culminant al creației lui Mircea Ștefănescu. Toate istoriile literare ce analizează perioada respectivă sunt unanim de acord cu folosirea istoriei, alegoriilor mitice ca mijloc de disimiulare și, implicit, de condamnare a realității distorsionate prin prisma unei politici demonizate. În acest context, Mircea Ghițulescu se oprește, pentru exemplificare, asupra câtorva texte emblematice: *Locțiitorul* (1967) de Horia Lovinescu, *A treia țeapă* (1971) și *Răceala* (1976) de Marin Sorescu, *Constandineștii* (1973) de Paul Everac care reprezintă modele absolute de „reflectare mediată a actualității numai bune pentru cel ce-i place să se vorbească pe ocolite și nu pe șleau”[8].

Astfel, piesele lor, ca și ale continuatorilor, folosesc, după cum am semnalat deja, istoria doar ca pretext pentru a se referi la actualitate. „Nu de puține ori «dramele istorice» răspundeau mai expresiv nevoii de actualitate, decât cele cu subiecte contemporane, poate și pentru că deplasarea în istorie oferea perspectivă și adâncime.”[9]. În perspectiva aceluiași istoric literar, la care am aderat și noi, în urma lecturilor textelor, cu distanțarea temporală și ideologică aferentă, D.R. Popescu este unul dintre cei mai înverșunați dramaturgi ce au *atacat* regimul politic al vremii. Astfel, în piese precum *Pisica în noaptea anului Nou* (1970), lectorul de astăzi poate cu ușurință să descopere *printre rândurile* dramei o virulentă critică adusă stalinismului sau chiar comunismului românesc în *Studiul osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania* (1979). Mult iubitele șantiere ale patriei sunt caricaturizate și dezvăluite în toată lipsa lor de substanță în textul *Hoțul de vulturi* din 1980.

Începând cu anii ’60, dramele istorice tind să dobândească un caracter tot mai marcat parabolic, dezvoltându-se bivalent pe planul momentului sincronic evocat, dar și pe cel diacronic al evocării istorice. În lucrarea *Viziuni și forme teatrale*, Constantin Măciucă vorbește despre inspirația istorică în dramatugie „ca propulsatoare de idei și înțelesuri de largă generalitate, capabilă să exprime și să explice analogic multitudinea fenomenelor concrete apărute pe spirala istoriei”[10]. Aceste funcții parabolice ale istoriei apar, de exemplu, în piesele lui Paul Anghel, Horia Lovinescu și Paul Everac, în dramele antice ale lui Dumitru Solomon, dar se regăsesc și în unele texte ce sunt inspirate din realitatea istorică mai recentă ale lui D.R. Popescu, Ion Băieșu etc. „Una dintre cele mai viabile soluții de a vorbi despre actualitatea istorică, sesiza Mircea Ghițulescu, erau alegoriile istorice sau mitologice.”[11] Istoria servea drept inspirație pentru reflectarea imediatității politicului. Prin aceste forme literare se oferea perspectivă și adâncime subiectelor inspirate din contemporaneitate.

Continuând drama romantică, dramaturgii îi accentuau latura eroică, „dăruirea pentru marile cauze ale poporului”[12], ideea de sacrificiu, dezinteresul personal etc. Unele dintre aceste noi texte încercau să delimiteze și rolul artistului în societate. În *Cumpăna* (1949) de Lucia Demetrius, *Iarbă rea* (1948) de Aurel Baranga și *Lumina de la Ulmi* (1954) de Horia Lovinescu, problema opțiunii se situa în mediul intelectualului, în special al celui ce aparținea domeniului științei și tehnicii, care se formase în împrejurările sociale și morale ale vechii societăți și care acum încerca să înțeleagă o realitate în curs de transformare. Unele dintre personaje, cum ar fi Sandu Alisandru din *Haiducii* lui Victor Eftimiu, trăiesc mai mult prin ceea ce se spune despre ei, prin imaginea conturată de alții. Numeroase texte se remarcau și printr-o tentă sociologică prea apăsată, prin replici declarative și prin sublinierea didactică a unor „adevăruri” ideologice. Valentin Silvestru constata, de altfel, că drama nouă „nu-și mai propune să dramatizeze istoria, ci

[8] Ibidem.
[9] Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Editura Albatros, București, 2000, p. 187.
[10] Constantin Măciucă, *Viziuni și forme teatrale*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 140.
[11] Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 187.
[12] Valeriu Râpeanu, *op. cit.*, p. 140.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

să o problematizeze, să o politizeze, ceea ce îi ajută să-i dezvăluie, în consecință ultimă, dramatismul fundamental"[13].

Horia Lovinescu este un alt dramaturg care a scris pagini de o mare calitate literară despre personaje ale timpului, surprinse în „ipostaze ale angajării istorice"[14]. Eroii săi, afirmă Mircea Ghițulescu, sunt excepționali, tocmai pentru că „implicarea sau dezicerea lor este urmarea unui dramatic de conștiință. Matei şi Petru din *Citadela sfărâmată* (1955), Mereuţă din *Surorile Boga* (1958) sunt personaje problematice aflate în căutarea unui echilibru filosofic care îl determină pe acela politic şi social-istoric, nu produse finite, «semipreparate» ideologice ca Bunica Pavel din *Surorile Boga* sau Frâncu (*Febre*, 1961)"[15]. Frământările psihologice și sondarea straturilor profunde ale eului conștient dădeau o tentă intelectuală dramelor lui Horia Lovinescu. *Al patrulea anotimp* (1969) se aseamănă cu *Mutter Courage*, prin prezența personajului feminin Amalia Pușcașu, „care se hrănește din vânzarea mitului propriului ginere, intelectualul comunist Elefterescu"[16]. Prin acest text, Lovinescu reabilitează un arhetip al literaturii realist-socialiste: „eroul pozitiv" prin care autorul își detensionează problemele de ordin social și politic. Prin aceste procedee de *mascare* a sensului prim al textului, fie prin modificări formale ce țin de alte structuri teatrale, din alte epoci istorice, fie prin *infuzii* alegorice sau comice, dramaturgul reușea să *păcălească* vigilența cenzorilor, fără a face rabat estetismului și valorii literare. Emblematic pentru această tehnică subversivă este și textul *Paradisul* (1974) care, după cum remarca Mircea Ghițulescu, „este o foarte serioasă alegorie politică, pentru că sub aerul de șotie, de improvizație comico-fantastică, cu roboți umanoizi ce complotează împotriva oamenilor, se ascunde o satiră a totalitarismului"[17].

Anul 1967 poate fi considerat un moment de cotitură prin apariția textelor semnate de Al. Voitin (*Procesul Horia*), Horia Lovinescu (*Petru Rareș*) și Paul Everac (*Urme pe zăpadă*). Din acest moment, dramaturgia istorică trece de la ilustrarea cu procedeele cronicii dramatizate la interpretare, meditație și dezbatere. Se creează acum o sinteză între teatrul eseistic al lui Camil Petrescu, de tip *Danton* (în legătură cu această piesă, Camil Petrescu făcea o afirmație surprinzătoare în *Prefața* primei ediții din 1931, reluată în *Fals tratat pentru cazul autorilor dramatici*, și anume că „*Danton* nu este o dramă istorică, ci o reconstituire dramatică [...], pentru că drama istorică ia numai ca pretext faptul istoric pe care îl prelungește în ficțiune"[18], pe când *Danton* abia dacă reorganizează un material documentar într-o structură dramatică), și drama mitică a lui Lucian Blaga. Eroismul este unul *de facto* și nu unul declarativ, iar tirada epopeii se sublimează în meditație reflexivă. Momentul biografic evocat nu mai este cel al apoteozei, al victoriei, ci al dificultății, al dilemei critice. Evenimentele sunt văzute într-un moment concret al desfășurării lor, dar dramaturgul reține, mai degrabă, procesul intentat de individ societății. De aici, valoarea de generalizare a pieselor, ce ține de confruntare la Al. Voitin, de meditație la Horia Lovinescu și de imaginea colectivă la Paul Everac.

Odată cu *Explozie întârziată* (1959), dramaturgia lui Paul Everac marchează o ruptură între exigențele estetice și ideologice ale realismului socialist ce vizau o oglindire aproape fidelă a deziderateloor epocii și asumarea destul de timidă a individualității personajelor. O determinare cantitativă a socialului există în mai toate dramele lui Paul Everac. Îndemânarea în domeniul dramei istorice i-a fost recunoscută instantaneu după apariția pieselor scurte, *Iancu la*

[13] Valentin Silvestru, *Spectacole în cerneală*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 83.
[14] Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 216.
[15] Ibidem.
[16] Idem, p. 217.
[17] Idem, p. 225.
[18] Constantin Măciucă, *op. cit.*, p. 151.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Hălmagiu(1967) și *Urme pe zăpadă* (1968), despre Avram Iancu și Horia. *Constandineștii*, urmat de un întreg volum (*Viața lumii*, 1987), îl aduc în discuție și ca *raisonneur* al istoriei. Volumul citat nu conține drame istorice propriu-zise, ci sunt „investigații într-o zonă în care nimic nu este «istoric» sau «actual», dar ține de permanența efemeră a ființei”[19]. Spre deosebire de alți dramaturgi, Paul Everac este mult mai preocupat de individ și de metamorfozele sale interioare, decât de contextul social care îl conține și îl determină, evitând să dea naștere unor formule dramatice care să adopte tiparele alegoriei, parabolei sau reconstituirii documentare. În așa-numitele drame istorice, „Everac construiește o lume dinamică până la violență. O adevărată colecție de atrocități ce mutilează viața lumii sau, dimpotrivă, o arată în adevărata ei înfățișare. Este o *divina commedia* unde răul cheamă răul, suferința – suferința, cruzimea – cruzimea. Este un purgatoriu: dramaturgul violentează, dar te silește să te gândești la rău și să-l animi.”[20].

Pe aceeași linie se înscrie și Paul Anghel. Personajele-eroi din *Săptămâna patimilor* (1968) sunt Ștefan cel Mare și Doamna Maria, iar în *Viteazul* (1969) – Mihai. Dramele nu sunt o cronică, ci o „ipoteză dramatică de veac eroic moldav” și un „basorelief dramatic pe șapte tablouri”. Deși folosesc documentul și personajele din epocă, piesele dau o altă viziune asupra vremurilor, punând în evidență violența caracterului lor.

Marin Sorescu radicalizează această tendință, iar în textele sale momentul și cadrul ales devin mai degrabă un pretext, în sensul teatrului istoric al lui Shaw și Anouilh. Etapa *istorică* a teatrului sorescian marchează trecerea spre o nouă etapă de creație. Astfel, dramaturgul se dezice de exercițiile de rescriere ale absurdului, pe care le depășește, dar nu întru totul. Mircea Ghițulescu sesizează faptul că în drame precum *Răceala*, Marin Sorescu păstrează elemente din textele maeștrilor genului absurd, cum ar fi Camus și Dürrenmatt. „Deși situate într-o istorie concretă, prin capacitatea lor de generalizare, piesele istorice ale lui Marin Sorescu ies din particularitățile de spațiu și timp ale unei epoci date, devenind metafore ale politicului. Istoria pe care o dramatizează Sorescu este una superior și poetic empirică (...), o *metaistorie* mereu schimbătoare și mereu aceeași. Originalitatea acestor drame este determinată de existența câtorva structuri perfect sudate, între care metaforizarea intensă a evenimentului istoric și tehnica analogiei cu prezentul sunt cele mai relevante.”[21]

Ca orice manifestare artistică novatoare, și această tendință a dramaturgiei românești a facilitat apariția unor imitații mai mult sau mai puțin reușite a unor maeștri ai literaturii universale. Demitizarea devenise o adevărată modă a timpului, reversul imaginii istorice apărând sub forma unei viziuni primitive, degradante.

De la didacticismul social la dramele adevărului uman

Între 1953 și 1957 se amorsează un proces evolutiv cu consecințe importante în dezvoltarea dramaturgiei române: o încercare de a comunica altceva decât dogmele realismului socialist și de a produce o nouă orientare. Textele care marchează această cotitură în evoluție sunt *Citadela sfărâmată* a lui Horia Lovinescu și *Mielul turbat* (1954) de Aurel Baranga.

În *Citadela sfărâmată*, Horia Lovinescu aduce mai multe formule dramatice: „Este o cronică a anilor de după război, dar și o pictură de epocă și de mediu, o «dramă de idei», dar și o frescă. Un panou amplu, în manieră discret proletcultistă, cu hiper-realismul naiv al portretelor, cu scene de masă în fundal, cu momente ale insurecției armatei expuse direct (...), cu gărzi muncitorești în acțiune, schimburi de focuri la scenă deschisă și răniți salvați în ultima clipă.”[22].

[19] Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 239.
[20] Idem, p. 242.
[21] Idem, p. 313.
[22] Idem, p. 214.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Horia Lovinescu pune în scenă două atitudini antagonice ce se regăsesc în individualitatea personajelor sale, dintre care unele se raportează pasiv idealist la realitate, iar altele activ, materialist. Este vorba, de fapt, nu atât de o dramă la nivel ideatic, ci de asumare a suferinței provocate de drama de idei pe care o trăiește personajul.

Pe aceeași linie, piesa lui Baranga punctează abordarea actualității, departe de convențiile prestabilite ale exigențelor ideologice. Astfel, autori precum D.R. Popescu în *Piticul din grădina de vară* (1972) și *Vara imposibilei iubiri* (1966), Romulus Guga în *Speranța nu moare în zori* (1973), în conformitate cu analizele istoriilor literare din epocă, sunt pionierii acestei noi tendințe care, prin aportul esteticului și al unei scrituri dramaturgice revelatorii pentru mutațiile suferite de genul dramatic la nivel european, filtrează actualitatea și o transformă dintr-un discurs mimetic în expresivitate poetică și discurs reflexiv, atât de drag dramaturgilor europeni, asupra unor concepte deja universale: imposibilitatea izolării, a retragerii absolute, a încercării de a reedita în secolul al XX-lea experiențele unui Robinson – așa cum apar ipostaziate și în piesa *Passacaglia* (1960) de Titus Popovici. Dramele lui D.R. Popescu introduc o nouă tipologie de personaje, nu foarte mult exploatată de ceilalți dramaturgi, și anume, după sintagma lui Mircea Ghițulescu, „personaje investite cu misiunea demistificării (...) eroii săi aminteau de «tinerii furioși» (angry young men), la modă în anii '60"[23], al căror rol era să identifice și să dea glas, în desișul alegoric și parabolic, acelui firav izvor de adevăr.

După o lectură încrucișată a publicisticii și istoriilor literare referitoare la această perioadă literar-istorică, putem identifica o altă etapă în evoluția dramaturgiei românești. Astfel, din anii 1964-1966 – prin textele *Moartea unui artist* (1964) și *Omul care și-a pierdut omenia* (1965) de Horia Lovinescu, *Ștafeta nevăzută* (1964) și *Simple coincidențe* (1966) de Paul Everac, *Nu sunt Turnul Eiffel* (1964) de Ecaterina Oproiu –, drama românească se îndreaptă spre maturitatea sa atât la nivelul tematic, al dezbaterilor de idei, cât și la nivelul expresiv și tehnic. Se diferențiază, astfel, două direcții evolutive, ce se regăsesc în opera lui Horia Lovinescu: una pe care o anunțase în 1957 prin *Hanul de la Răscruce*, care tratează subiecte desprinse de timp și spațiu în care se recunoaște spiritualitatea română, alta ilustrată de *Moartea unui artist*, în care se dezbat adevăruri fundamentale pentru om și pentru destinul său.

În aceeași linie, Valeriu Anania reînvie scenic mitul Mioriței, pe care Dinu Săraru îl considera „un mit esențial", „un punct de pornire al tragediei de ecouri antice în literatura română"[24], iar Al. Voitin în *Colivia cu năluci* (1970) redescoperă legende orale vechi. Marin Sorescu rescrie mituri biblice (*Iona*, 1966), iar Dumitru Solomon pornește de la figuri ale antichității universale – *Socrate*, *Diogene câinele*, *Platon* (1970) – ce au o dimensiune mitică. Horia Lovinescu dă o altă interpretare legendei Meșterului Manole, *Moartea unui artist* fiind una dintre dramele care l-au consacrat pe dramaturg nu numai ca hermeneut al angajării politice, ci ca și autentic gânditor dialogal. Horia Lovinescu supralicitează aici un mit al geniului încleștat într-o luptă nobilă cu reprezentarea grandioasă a umanului și cu propriile fantasme. *Moartea unui artist* rămâne un moment ce punctează o nouă paradigmă în dramaturgia românească ce îmbină creativ expresia modernă a dramei, așa cum este ea teoretizată în Europa, cu specificul mitologic al fondului românesc.

Dramaturgia confruntărilor de conștiință, a întrebărilor existențiale

Prin *Puterea şi adevărul*, Titus Popovici marchează un alt moment în evoluția dramaturgiei românești postbelice, în sensul îndepărtării de „reflectarea" stereotipă caracteristice

[23] Idem, p. 296.
[24] Dinu Săraru, *Al treilea gong*, Editura Eminescu, București, 1973, pp. 144-145.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

anilor ’50 și al deschiderii unei dezbateri morale, axată pe confruntările dialectice între individ și societate, între individ și propria conștiință, între individ și imaginea proprie: „Opusă dramei de imagini, drama de idei, în ambele ei modalități, epicizantă sau discuție, manifestând o atracție pentru abstractizare și generalizare, conceptualizează socialul, confruntările dintre clase sau grupuri sociale, condensează fenomenele în idei, încât conflictul angajează și impune idei-viziuni, idei-atitudine, iar personajul se definește prin modul de a gândi.”[25].

Dramaturgii epocii s-au oprit tocmai asupra acestor momente de criză. E cazul lui Paul Everac, care în *Ștafeta nevăzută* și *Simple coincidențe* explorează organicitatea caracterelor, iar în *Camera de alături* (1970) și *Un fluture pe lampă* (1974) arată consecințele unor distorsiuni ce apar în individ, precum și efectele căutării unor (false) soluții de armonizare a personalității cu un mediu ostil.

D.R. Popescu construiește piese în care realul nu mai are o structură atât de net și de concret definită. De la realismul tradițional din *Vara oltenilor* (1964) la realismul poetic al unor piese ca *Pasărea Shakespeare* (1974) și *Balconul* (1976), personajele sale devin simboluri ale unor dezbateri duse din perspectiva aflării adevărului. Catharsisul nu este provocat de oroarea faptelor relatate, ci de sensul moral al luptei pentru ca evenimentele care s-au întâmplat să nu se mai repete: „D.R. Popescu scrie despre noua lume postbelică, ale cărei constrângeri și norme dogmatice trebuiau aplicate asupra oamenilor cu comportamente variabile. Necorcondanța dintre geometria dogmei și relativitatea practicii produce ipocrizia la scară socială...”[26].

Dramaturgia lui D.R. Popescu se revendică, după cum am semnalat deja, din teatrul lui Camus, păstrând deziderateleteatrului de idei: interogația morală structurată pe scheletul dezbaterii ideatice. Generația care urmează, în special prin Iosif Naghiu, își pune aceeași problemă a confruntării, a răspunderii, căutând o sinteză către maniera realistă și cea eseistică. *Zestrea* (1972) lui Paul Everac, jucată și la Televiziune, a stârnit un neobișnuit ecou de public, pasionante discuții tocmai prin ineditul conflictului, și anume modul în care vârtejul unei vieți calchiate după tiparele confortului burghez poate avea consecințe de-a dreptul catastrofale asupra familiei din mediile muncitorești. De altfel, Mihai Gafița afirma despre producțiile lui Paul Everac că sunt „piese eseu”[27], unde situația dramatică declanșează discuția prin care se caracterizează personajele, iar conflictul apare din confruntarea argumentelor și a ideilor.

Comedia de actualitate

Comedia, ca specie dramatică, a fost bine aspectată în perioada la care face referire studiul nostru. Poate nu întâmplător, forma comică, prin gradul ei mare de parabolizare, hiperbolizare, satirizare, reușește să strecoare elemente subversive și negative ale politicului prin tiparele aparent lejere ale acestui registru. Nu există în dramaturgia epocii la care se face referire o specializare a dramaturgilor pe un anumit tip de registru dramatic. De aceea, întâlnim forme diferite, abordări dramatice diferite în contextul aceluiași dramaturg. Astfel, pe 25 februarie 1954, Aurel Baranga producea, prin *Mielul turbat*, prima comedie românească de actualitate. În următorii ani, comedia românească postbelică începe să cunoască un proces de diversificare prin textele lui Ion Băieșu și Dumitru Solomon. Ea devine mai degrabă *parabolă* și părăsește terenul actualității imediate, pentru a se ridica la valori generalizatoare. Și unul, și altul – Ion Băieșu cu *Preșul* (1970), Dumitru Solomon cu *Fata morgana* (1978) – se întorc la formulele aparent tradiționale ale comediei, fără a ignora însă tot ceea ce comedia modernă a adus nou în scrisul

[25] Constantin Măciucă, *op. cit.*, p. 150.
[26] Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 298.
[27] Mihai Gafița, *Studii de istorie literară*, Editura Eminescu, București, 1979, p. 143.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

dramatic, în special o anumită abstragere din concretul imediat, o evitare a situației recognoscibile. Personajele ajung să reprezinte în comedia de actualitate veritabile prototipuri.

Anii ce vor urma vor face să dispară din ce în ce mai mult hotarele dintre dramă și comedie. Dacă ne gândim bine, Marin Sorescu și Dumitru Solomon folosesc ca principală modalitate de punere în evidență a caracterelor personajelor procedee specifice comediei. Fuziunea dintre dramă și comedie apare și la Ecaterina Oproiu, iar piesa *Interviu* (1975) aparține mai degrabă teatrului-document și se înscrie, din punctul de vedere al procedeelor comice, pe linia lui Baranga. Prin creațiile acestor autori, este introdusă în comedia noastră tematica absurdului, dar într-o viziune ce exprimă logica dialectică a propriilor structuri sociale și a modelelor distinctive ale spiritualității românești (de exemplu, Constantin Măciucă observa că „personajele lui Teodor Mazilu sunt situate cu ostentație pe poziții aberante, absurde față de adevărul social și sensul mișcării istorice.”[28]). Desigur, tendințele semnalate mai sus nu epuizează pluralismul modalităților care definesc dezvoltarea comediei postbelice, după cum nu sugerează nici bogăția operelor semnate de un important număr de dramaturgi, printre care ar mai fi de amintit Virgil Stoenescu, Alecu Popovici, Gheorghe Vlad etc.

Dramaturgia experimentală

Tradiția avangardei a fost deschisă în dramaturgia românească înainte de anii ’50, când, de fapt, a fost brutal întreruptă, pentru a fi reluată în anii ’70 în forme temperate, care au stat, toate, sub influența lui Eugène Ionesco. Autorii care scriau în acea perioadă, cu excepția lui Gellu Naum (care își dezvolta propriile experimente anterioare), erau sincroni cu dramaturgia ionesciană: Gheorghe Astaloș, Teodor Mazilu, D.R. Popescu, Marin Sorescu, Iosif Naghiu.

Una dintre cele mai cunoscute definiții ale teatrului experimental îi aparține, în epocă, lui Horia Deleanu: „Teatrul absurdului este o absorbire în artă a anumitor concepte filosofice existențialiste și post-existențialiste, care se referă, în principal, la eforturile omului de a da un sens situației sale golite de sens într-o lume care n-are niciun sens – care n-are niciun sens, fiindcă structurile morale, religioase, politice și sociale pe care le-a ridicat omul pentru a-și face iluzii s-au surpat.”[29].

Toți autorii din linia lui Ionesco se simt datori să abandoneze realismul și să adopte limbajul dramei nonconformiste. Lucia Demetrius, de pildă, practică spre sfârșitul carierei sale o formulă modernă, pirandelliană, creând personaje aflate la interferența dintre ficțiune și realitate, în timp ce Teodor Mazilu este adeptul unui existențialism satiric, apropiat de teatrul cruzimii al lui Artaud. Teatrul experimental stă sub marele semn al absurdului, ca derivat al unei mentalități în decădere, al unei regresii biologice, în care identitatea se estompează până la extincție. De aici, personajul clasic de teatru este înlocuit de antierou, exponentul unei societăți maladive, neputincios să se revolte, întrucât în cadrul unui univers absurd instanța transcendentă lipsește cu desăvârșire. Piesele experimentale sunt marcate de un sentiment al vidului, de o neputință de a înțelege procesele existențiale, de un limbaj sincopat și autodistructiv, determinând colapsul unei umanități care a uitat să fie umane.

Matei Vișniec este una dintre cele mai marcante figuri ale dramaturgiei românești din etapa sa experimentală, a cărui valoare estetică a ajuns să depășească după 1990 granițele țării. Universul pieselor sale reprezintă, de fapt, un conglomerat de influențe dramatice, înglobând o suită de tehnici și de concepte teatrale marcante, reinventate într-o cheie proprie: influența lui Brecht în *Caii la fereastră* (prin complexitatea vizunii asupra morții), a lui Caragiale în *Teatru*

[28] Constantin Măciucă, *op. cit*, pp. 180-181.
[29] Horia Deleanu, *Teatru-antiteatru-teatru*, Editura Cartea Românească, București, 1972, p. 12.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

descompus sau Omul-pubelă (prin reiterarea realismului brut într-o cheie ce descinde din poeticile suprarealismului), a lui Shakespeare în *Angajare de clovni* (prin recuperarea principiului *lumea ca teatru*, care la Vișniec devine, într-o cheie absurd-carnavalescă, *lumea ca circ*) etc. Matei Vișniec a cultivat și teatrul scurt – a nu se înțelege, prin aceasta, un teatru concis, simplist); el nu este adeptul aforismelor, iar scurtimea teatrului său nu se referă la concizia discursului, ci, mai degrabă, la inovația pe care o adoptă în discursul teatral, care, astfel, devine un teatru scris pentru regie, și nu pentru literatură.

BIBLIOGRAPHY

1. Alexandrescu, Sică, „Un cuvânt despre piesa lui Mihai Beniuc: «În valea cucului»”, în *Teatrul*, nr. 1, anul IV, ianuarie 1959;
2. Deleanu, Horia, *Teatru-antiteatru-teatru*, Editura Cartea Românească, București, 1972;
3. Florea, Mihai, *O scurtă istorie a teatrului românesc*, Editura Meridiane, București, 1970;
4. Gafița, Mihai, *Studii de istorie literară*, Editura Eminescu, București, 1979;
5. Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000;
6. Măciucă, Constantin, *Viziuni și forme teatrale*, Editura Meridiane, București, 1983;
7. Pascu, Constantin, Mircea Muntean, Tania Angelescu, Dumitru Velea, *Teatrul dramatic „I.D. Sârbu” Petroșani sau Teatrul în Valea Jiului, schiță monografică*, Editura Fundației Culturale „Ion D. Sârbu”, Petroșani, 2008;
8. Râpeanu, Valeriu, *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Editura Eminescu, 1978;
9. Săraru, Dinu, *Al treilea gong*, Editura Eminescu, București, 1973;
10. Silvestru, Valentin, „Atitudini creatoare în dramaturgia română contemporană”, în *Teatrul*, nr. 5, anul XXI, mai 1976;
11. Silvestru, Valentin, *Spectacole în cerneală*, Editura Meridiane, București, 1972.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

TRUTH IN KARL OVE KNAUSGARD'S NOVELS

Raluca Ciocoiu

PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:We are trying to investigate how the problem of truth in fiction becomes more problematic in the age of internet where paratexts, interviews, pictures of authors and their private lives further blur the distinction between what is first-hand experience and what is appropriated experience in first person narratives. We are taking as a working example Karl Ove Knausgaard's series where realism seems to be brought to an extreme which, besides the narrating style, is reinforced by information outside the text.

Keywords:truth, fiction, internet, information, insight.

Motto:„What I was trying to do, and perhaps what all writers try to do - what on earth do I know?- was to combat fiction with fiction." (K.O.Knausgaard)

We are beginning with David Lewis's **Truth in Fiction** and his words that it is, strictly speaking "fallacious to reason from a mixture of truth in fact and truth in fiction" (42) to conclude about truth in literature; that will account for the open end of this analysis. But he adds that this fallacy is in practice not so bad: "The factual premises in mixed reasoning may be part of the background against which we read the fiction" (42); which conveniently justifies our play with these concepts. Truth and fiction are in a counterfactual relationship: without the background of pre-existing recognisable truth in fiction, the other elements would not hold.

Lewis begins his demonstration by taking subject-predicate statements about Sherlock Holmes at their face value to show that formally they are like real-life descriptions with one provision: the strict belonging to their respective worlds (he indeed has a theory of possible worlds that exist simultaneously). To clarify matters one should use prefixed sentences of the type: "In the Sherlock Holmes stories, Sherlock Holmes liked to show off" (38), the abbreviated version "Sherlock Holmes liked to show off" not being accurate in terms of belonging. What we profess is, given that all humans have surprisingly personal, exclusive interpretations of reality, illusions that are fostered to the point of creating a made-up universe of opinions, interpretations and mostly self-illusions, the co-existence of *these* personal worlds with the fictional worlds is not that preposterous and accounts to the same truth value. Lewis's theory of a legitimately co-existing plurality of worlds could be interpreted like that too. The difference is that the fictional worlds are openly so to the professional reader, unlike the personal ones. Our thesis is that the problem of truth in fiction is as oxymoronic a vicinity by established taxonomy as personal fiction and real life should be and as valid an issue.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Fictional truth gains more authority, even substance, when it is reinforced in a series, as with the Sherlock Holmes example: gestures develop into habits, idiosyncrasies are anticipated, the character's routine is unequivocally familiar. An enthusiastic mixture of plans is by no means new as a result of this intimacy: places mentioned in books and maybe later where the film has been shot are readily accepted as solid part of the fictional world without remorse about this world overlap; and such pilgrimage places are many. Objects get a "trans-world identity" (Lewis 41).

Lewis seems to have a problem with narrators pretending to be telling the truth: "The storyteller purports to be telling the truth about matters whereof he has knowledge…nevertheless he plays a false part" (40). But again – truth-wise - how much different is this act of story-telling from the one performed by any one of us interpreting an experienced event, except for what they call themselves, fiction or an account in real life. This is like asking what makes Marcel Duchamp's urinal a piece of art; what places an unmistakable piece of reality in a different traditional category and the answer would be, the *mise-en-scene*, the intention, the loss of real-life functionality. Not being functional because of being "closed under implication" (Lewis 38) - makes truth in fiction be of a lesser value than any other 'truth' that we circulate with claim of solid denotation.

Lewis concludes that this counterfactual relationship that truth and fiction have is "the joint product of two sources: the explicit content of the fiction, and a background consisting either of the facts about our world… or of the beliefs overt in the community of origin." A third source would be "carry-over from other truth in fiction…intra-fictional and inter-fictional" (44). We would like to analyse such mixing of plans in contemporary terms: information from fiction reinforced by information in the media, but we will start by a writer's observations on the process.

In **The Sentimental and Naïve Novelist**, Pamuk affirms - like Knausgaard - that writing is about a field of possibilities, a (mine)field of meanings, with what happens "there" being less important than the "there" itself. Pamuk calls it the secret centre of the novel, only it is not a centre, but everything the novel is made of (25). We just imagine it to be hidden, that there must be more. Readers are optimists looking for clues of it on the surface. It is this presence/absence play which is at work, a search for a meaning that is not hidden, but at the surface; it is the whole, not a centre at all. When looking for the centre, we are looking for knowledge, for truth, but the centre is at best an insight (Pamuk 157) obtained along the way. In looking for this centre, the reader has another truth issue: they start wondering about the authenticity of the details, how much of the *I* in the fictional piece is really the *I* who has lived what the author has lived. The internet richness of information makes the reality of the author more pregnant than it used to be, which further complicates this relationship of the reader with the authorial truth.

In Knausgaard's series, **My Struggle** truth seems unadulterated because of the extremely realistic style, the honesty, but also because of reinforcement of information in the text with information outside it.The first novel in the series begins with his dad's funeral: his and his brother's trip to their home town, the human and physical decay they find their grandmother and the house in, the mountains of alcohol bottles, the crying when seeing his dead father and the hate for him. Karl Ove's perspective is uncommonly close to the facts, being the eye of the boy and later of the teenager who sees things, not of the grow-up who, when intervening, clarifies the content as well as the limits of the perspective: "As your perspective of the world increases not only is the pain it inflicts on you less but also its meaning. Understanding the world requires you to keep a certain distance from it" (11). Or, as he explains further, when a child, every step is full

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

of meaning and opportunity, while with grown-ups (his dad in particular who is the crux of his childhood quest), meaning gets dispersed in taxonomically clear concepts, such as *family*, which for the child is an abstract term. (11). The grown-up narrator declares that looking at his children does not bring tears to his eyes as a painting does and this is because the *meaning* real life elements produce, even if one's own children, is not sufficient. Art is about a concentration of meaning and in this respect it resembles the experience of events and possibilities one lives as a child. From this perspective too, the dichotomy truth/fiction loses impetus.

The way the storytelling is done, dilating details, presenting every little gesture is the boy's perspective. But it also keeps you on your toes with a sense of apprehension which is also the boy's: you fear the father bursting violently into his room and the recording of gestures is thus doubled by the reader's intimate response of listening to menacing steps on the corridor. We experience the confusion of the child who lives in constant terror, even when is forced to 'enjoy' time together with his father and share things with him in the latter's attempt to come close to his sons. We also have the adult narrator's view on his father's inability to be different in spite of sporadic attempts, his incapacity to contain his frightening fits of fury, his likely psychiatric problems. Karl Ove's crying at seeing his father's dead body resembles the boy's, whose childhood was punctuated by these humiliating, incontrollable weeping outbursts, but also comes from a feeling of pity for his frightening father and himself.

The structure is classical: the funeral triggers a quest of comprehension into the past and the account tries to keep to the path of objectivity as much as possible: it records the father's honest attempts to be nice to his sons, but also their rigidity lest something will displease him, which invariably happens. The way the events are being told 'grows' in time as the perspective of the child turns into the teenager's in the way in which the adult narrator registers the transformation of vision and understanding of experience from childhood to adulthood through what we call knowledge: "At length we bring it within the scope of our senses and we stabilise it with fixer. When it has been fixed we call it knowledge. Throughout our childhood and teenage years we strive to attain the correct distance from objects and phenomena. We read, we learn, we experience, we make adjustments. Then one day we reach the point where all the necessary distances have been set, all the necessary systems have been put in place. This is when time begins to pick up speed. It no longer meets any obstacles, everything is set, time races through our lives…" (13). Such integral vision of being and seeing/understanding in a play of closeness/distance also leads to a personal vision of time whose duration is determined by knowledge or a lack thereof. The adjustment of the seeing instrument (the way a camera does), which is here the telling instrument, the story, brings about clarity and some sort of insight, if not meaning. Thus truth lies in the clarity of seeing, the insight reached by telling the story. A death, childhood happenings, later loves all have in the centre the enigma of the father that Karl Ove needs to decipher.

We are not questioning the veracity of facts; they are too banal and commonly recognisable to have been made up. It is the understanding of the facts that preoccupies us; we have our own struggle to understand this man who poses such a problem of understanding, his father. What we know about him from the book is limited: we see him exclusively as the unhinged father; then we try to collect scraps outside this role alongside Karl Ove, as any child does with deceased parents to get to know them as people and social beings, not only as parents. He married young, freshly out of teenage-hood, yet eager to start a life of respectability together with other young couples on a recently populated Norwegian island. We also know that he was a strict, sarcastic, but popular teacher, a correct citizen with an impeccable image, a garden tender.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

We know that no children or adult guests were allowed to come over. We know him this way from Karl Ove's childhood, but simultaneously we have the foreknowledge of his later drunkenness, his degeneration, his drunkard's death and wonder all the time at how people can end up. We witness his relationship with his in-laws, fearing ourselves at least a smirk of contempt. But it seems that his sons are his victims especially the younger, Karl Ove, whiny and sensitive, the perfect victim asking to be bullied. He admitted to a friend in a moment of insight that his wife saved his children. Surprisingly he seems to get along with his wife, yet cheats on her when away for studies. We wonder about Karl Ove's mother, so calm, cooking, sewing - blind to the atmosphere of terror in the house, apparently never saving her children from his fury. Maybe in the 70s Norway with the pressures of respectability weighing hard on very young couples, that was seen as legit education.

I looked up pictures on the internet, not only of the author, as I always do, and the women in the book, but especially his fatherin order to understand him better. There is a picture of him young with the two small children, bearded, slim, handsome, well-dressed; he seems happy and a good father. The enigma of the father becomes more of an enigma. I also read pieces of news on the internet saying that relatives of Knausgaard's stopped talking to him, sued him on account of what he told about the family, the stories of drunkenness and others. This directly reflects on the truth value of the facts, making us wonder - considering the harsh consequences - whether there must be truth in the story or, on the contrary, it is all revolting lies.

I am a visual person: I want to see the face of every writer I read and know as much as I can about them. I remember - to mention just the authors in this text – Orhan Pamuk with his daughter at the Nobel ceremony, the beautiful neighbourhood of Beşiktaş where he grew up; David Lewis with his interesting face and a cat and the information that he was called the Machine in the Ghost; Karl Ove, his wife, his friend Geir, himself in front of his secluded house where he lives with his family now. How much more problematic does truth get with this plethora of information, for clearer is not. In the light of what we discussed in this paper we could treat information with the same attitude we have towards truth in literature and personal fiction in real life: tolerate the existence of both as prerequisites, create a field of possibilities and get at best an insight. Or, in Knausgaard's words, "if they didn't furnish me with insights I became all the richer for intuitions and feelings." **(**331)

BIBLIOGRAPHY

Knausgaard, Karl Ove. **A Death in the Family: My Struggle** Book 1. Random House, London: 2012.

Lewis, David. **Truth in Fiction**. *American Philosophical Quarterly*. Volume 15. Number 1. January 1978.

Pamuk, Orhan. **The Naïve and the Sentimental Novelist**. Faber and Faber, London: 2011.

CHARLES PERRAULT, POVEȘTILE MAMEI MELE GÂSCA (THE TALES OF MOTHER GOOSE)

Maria Movilă (Popa)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract:Charles Perrault's volume of prose, The Tales of Mother Goose, which appeared in 1697, tells the story of a family reduced to alliances and filiations as a symbol of the entire society. There were many discussions about the paternity of these stories. Literary historians and essayists believe that only part of them belong to Perrault. These uncertainties are correlated with his stories in prose. The eleven stories, in verse and prose, can be classified according to two fundamental concerns - "revenge" and "dangers of romantic love." Charles Perrault sought in folklore those stories which for him were the most touching, those that talked about his drama of absolute abandonment, of revenge, that he lived being the surviving twin. The author detained the negative aspects from the situation of the twins. One of these issues is presented as a particular aspect of preference. In stories reffering to twin brothers, the big ones are preferred, although they have defects, and the youngest ones are despised, having all the qualities.

Keywords:stories, revenge, threats, paternity, twins

Titlul micului volum de povești, care a asigurat faima lui Charles Perrault, este *Povești sau basme de odinioară cu morală*, precedat în frontispiciu de un alt titlu *Poveștile Mamei Mele Gâsca*. Prin acest titlu din frontispiciu ni se sugerează că avem de a face cu niște povești relatate de bunici sau doici, punându-se accent pe actul povestitului. În Prefața la *Poveștile în versuri*, Charles Perrault încearcă să-și influențeze publicul, să-l transforme în cititor avizat. Poveștile în versuri sunt scrise cu scopul de a instrui și a amuza copiii, „ele stârnesc dorința copiilor de a se asemui cu cei buni și totodată teama de nenorocirile în care cad cei răi, datorită răutății lor."[1] În memoria culturală a rămas întipărit cel de-al doilea titlu.

Poveștile lui Perrault au intrat destul de târziu în marea literatură, afirmă Gérard Gélinas. Culegerea nu a trezit reacții particulare contemporanilor săi, a fost primită chiar cu dispreț. Epoca Luminilor a adoptat o atitudine ostilă în privința lor, romantismul care s-a aplecat asupra folclorului, îi determină pe literați să se aplece asupra basmelor. Astfel legea Guizot din 1833 despre instruirea publică va provoca o „veritabilă explozie" prin editarea basmelor atribuite lui Perrault și va transforma culegerea într-un best-seller. Poveștile vor fi considerate capodopere ale literaturii franceze.[2] Charles Nodier declara că dacă într-o zi toate cărțile ar fi distruse „nu voi cere penitență decît pentru *Motanul încălțat*, *Scufița Roșie* și *O mie și una de nopți*; nu mai trebuie nimic în plus în literatură pentru binele unui popor inteligent și sensibil."[3]

[1]Charles Perrault, *Frumoasa din Pădurea adormită*, Editura pentru Literatură, București, 1968, pp. 6-7.
[2]Gérard Gélinas, *Enquête sur les Contes de Perrault*, Edition Imago, Paris, 2004, p. 8.
[3] Gilbert Rouger, Éditions de Charles Perrault ,*Contes*, Paris, Classiques Larousse, 8-éditon, 1939, p. 9, *apud*Gérard Gélinas, *Enquête sur les Contes de Perrault*, Edition Imago, Paris, 2004, p. 9.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Un manuscris al *Poveștilor Mamei Mele Gâsca*, dedicat în 1695 de P.P. (Pierre Perrault, fiul lui Charles Perrault), Domnișoarei (fata lu Philippe d'Orléans) conținea poveștile *Frumoasa din Pădurea adormită, Scufița Roșie, Barbă-Albastră, Jupânul motan sau Motanul-încălțat*. Acest manuscris reprezintă nucleul celei de-a doua serii de povești, imprimată în 1697. Ornată cu un frontispiciu global și dechisă cu o Dedicație, manuscrisul adaugă basmelor anterioare, poveștile: *Zânele, Cenușăreasa sau pantofiorul de sticlă, Riquet-cel-Moțat* și *Degețel*. Ansamblul poveștilor pare mai omogen decât cel al *Poveștilor în versuri*. Toate, cu excepția *Barbei-Albastre* se definesc ca „povești" prin subtitluri, toate reiau formula inițială tradițională „a fost odată" și toate se termină cu o moralitate. Jongleria pe teme infantile lasă impresia unei activități pur recreative, de care Perrault se detașează, delegând paternitatea fiului său.[4] (trad. noastră)

Poveștile pleacă de la destinul unei familii, emblema societății redusă la alianțe și filiații. Fiecare poveste este ordonată să testeze diversele cazuri de funcționare a structurii familiale, familii fără copii, cum se întâmplă în *Dorințe caraghioase*, familii numeroase, până la șapte copii, în *Degețel*, aceeași generație sau două generații în *Scufița Roșie*, trei generații, în *Grizelida* sau *Frumoasa din Pădurea adormită*. În ceea ce privește copiii sau eroii poveștilor ei nu corespund unui tip anume de „copil normal", calitățile lor pozitive sau negative se adeveresc totdeauna. Riquet-cel-Moțat e „atât de pocit și de șui, încât multă vreme s-a crezut că nu are chip omenesc."[5] Când din contră, ei par să se încadreze într-o normă, sunt destinați să moară, asemenea fraților lui Degețel. Astfel, *Poveștile Mamei mele Gâsca* scot în evidență că niciodată familia nu urmează ceea ce noi credem că este „economia naturală" și dinamica ordinii a cărei depozitară este, nu e decât de principiu. Charles Perrault arată că singurul fapt de a merge în direcția structurii familiale formulând cu precizie ce trebuie să se parctice, pervertește, efectiv, funcționarea ei. Identificarea copilului așa cum este el, cu slăbiciunile sale, neputința și mutenia (*Degețel, Scufița-Roșie*) îi determină pe copii să nu poată în mod natural să acceadă la o ordine a adulților, a vorbirii și a dezvoltării. Poveștile arată că societatea, în aparență fondată pe drepturile fiecăruia, nu poate, în realitate să renunțe la exprimarea acestor drepturi în profitul unei atitudini interioare și liber consimțite a binelui celorlalți și a punerii propriei persoane, în folosul altora. Astfel primul act al Cenușăresei, devenită soția prințului, este să le găzduiască la palat, pe surorile vitrege și să le căsătorească. Tot așa, soția lui Barbă Albastră, după ce a scăpat de soț, și-a instalat frații și se gândește să o căsătorească pe sora ei, înainte să se gândească la ea însăși. Învățăturile Poveștilor propagă o retranscriere a valorilor sociale pentru că ordinea nu mai e dată și nici definită, trebuie atinsă. E posibil să sugerezi calea prin sacrificiul de sine și prin dăruire, prin cuvinte copilăroase, prin oferirea cuvântului, în mod fictiv, propriului copil și considerând publicul monden singurul apt să întoarcă societatea.[6]

5.2.1.1. Paternitatea poveștilor peraldiene

Despre paternitatea poveștilor, Marc Soriano, specialistul în Perrault, va realiza o anchetă dificilă, care va lumina, parțial acest mister. „Cărticica aceasta, afirmă Marc Soriano, este singura carte clasică pe care fiecare dintre noi o știm pe de rost, înainte de a merge la școală, singura pe care am citit-o înainte să știm să citim, singura de care ne vom aminti chiar dacă nu ne

[4]Cf. *Le nouveau dictionnaire des auteurs (de tous les temps et de tous les pays),* Vol. II, Ed. Laffont-Bompiani, Paris, 1994, pp. 1418-1419.
[5]Charles Perrault, *op. cit.*, p. 141.
[6] Cf. *Le nouveau dictionnaire des auteurs (de tous les temps et de tous les pays),*ed. cit., p. 1419.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

place cititul."[7](trad. noastră) Marc Soriano a cercetat toate sursele pe care le-a avut la dispoziție și a constatat că *Poveşile Mamei Mele Gâsca* „sunt poate ale lui Charles Perrault, dar nimeni până în prezent nu a dovedit acest lucru, cu adevărat. De fapt, noi am mers pe urmele înaintașilor noștri și am acceptat o atribuire care nu este decât probabilă..."[8](trad. noastră) Istorici ai literaturii și eseiști sunt de părere că o parte a poveștilor sunt ale lui Perrault. Grizelida și celelalte două povești în versuri nu pun nicio problemă de atribuire. Incertitudinile apar o dată cu poveștile în proză. Scrisoarea-Dedicație la Poveștile în proză este semnată P. Darmancour, care ar putea fi fiul lui Perrault,el avea aproape 19 ani, în 1697. Dedicația este adresată nepoatei lui Ludovic al XIV-lea, Elisabeth Charlotte d'Orléans. Acest lucru nu este hazardat, ci aduce autorului fie un cadou în bani, fie o funcție lucrativă sau onorifică. „Problema paternității poveștilor, concluzionează Soriano, este inseparabilă de ideea că fiecare epocă se face din aceste povești și din metoda critică pe care o adoptă pentru a le aborda", iar „îndoiala despre rolul jucat de Darmancour datează din timpul vieții lui Perrault."[9]

După cum se știe, opera lui Perrault nu a fost niciodată revendicată. Singurele indicii oficiale sunt, după cum am amintit, inițialele P.P. de la sfârșitul dedicației manuscrisului din 1695 și semnătura de la sfârșitul dedicației ediției din 1697, P. Darmancour. În 1700, atunci cînd mezinul lui Charles Perrault a murit, publicația „Mercure galant" a redat că el s-a numit Perrault d' Armancourt (după registre, prenumele era Pierre), ceea ce justifică inițialele P.P. și P. Darmancour ale dedicațiilor. Se spune că dacă fiul lui Perrault prezintă anumite analogii de stil cu tatăl său este destul de normal, pentru că el l-a format. Ambiguitatea care plana asupra autorului poveștilor a fost întreținută de editori, pentru a ajuta vânzarea cărții. Gélinas amintește de constatarea lui Soriano cu privire la paternitatea poveștilor. Acesta reatașează academicianului culegerea problematică, pentru că, spune el, se discern trăsături definitorii ale dinamicii psihice care s-au conturat în povești, plecând de la trauma gemelară, ale cărei linii se regăsesc în toate poveștile, ca de altfel în toată opera lui Perrrault.[10]

5.2.1.2. Pericolele în dragoste și revanșa

Cele unsprezece povești, în versuri și în proză pot fi clasificate în funcție de două preocupări fundamentale, susține Marc Soriano. Prima dintre aceste idei se învârte în jurul noțiunii de „*revanșă*"[11]. În opt dintre poveștile lui Perrault, care au în centru personajul neajutorat, se regăsește această idee. *Degețel*, mezinul familiei, ultimul născut, va deveni primul, datorită istețimii sale și a ghetelor luate de la căpcăun. *Riquet-cel-Moțat* devine cel mai frumos, grație inteligenței sale și a talentului său, înnăscut. Mezinul unui morar, dezmoștenit, va deveni rege datorită cizmelor *Motanului*. În *Cenuşăreasa,* mezina este maltratată de mama vitregă și devine regină datorită nașei sale și a răbdării, de care dă dovadă. În *Zânele*, tot mezina este cea maltratată de mama vitregă, care va primi de la o zână un dar minunat care o face să fie iubită de un prinț. În *Barbă-Albastră*, tot mezina familiei,va deveni ajutorul și bucuria familie sale, după ce soțul criminal își găsește sfârșitul în mâna fraților. În *Piele-de-măgar*, prințesa, ale cărei virtuți îi provoacă neplăceri, trece de toate dificultățile și se căsătorește cu un fiu de rege. *Frumoasa din Pădurea adormită* e victima unui ghinion, după numeroase decepții își regăsește soțul și copiii. În fiecare poveste ideea revanșei este asociată sexului contestat. În *Grizelida* e

[7] Cf. Marc Soriano, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires,* Paris, Edition Gallimard, 2005, p. 13.
[8] Cf. Marc Soriano, *op. cit,* p. 17.
[9] *Ibidem*, p. 34.
[10] Cf. Gérard Gélinas, *op. cit.*, pp. 209-239.
[11] Cf. Marc Soriano, *op. cit.*, p. 211.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

vorba de revanșa răbdării pentru nedreptate, în *Piele-de-măga* a inocenței asupra luxului, în *Frumoasa din Pădurea adormită* apare revanșa asupra somnului, asupra destinului. Avem revanșa mezinei curioase, în *Barbă-Albastră,* apare amabilitatea în *Zânele*, mezinul sărac în *Motanul-încălțat*, mezina plină de cenușă în Cenușăreasa, foarte urâtă în *Riquet-cel-Moțat,*cadetul minuscul în *Degețel*.

A doua clasificare a poveștilor se poate realiza după „*pericolele în dragoste*" prin care trec personajele lui Perrault. *Scufița Roșie* e o fetiță naivă, care ascultă de lup, intră în patul lui și acesta o mănâncă. În *Dorințe caraghioase*, un duh îndeplinește în zadar dorințele unui om sărac. Prostia și caracterul slab al soției acestuia fac să le dispară șansa vieții lor. *Grizelida* are parte de un soț misogin, care deși o iubește, o supune unor încercări teribile. *Barbă-Albastră* e un „nebun însângerat" cu umor negru, care pune la înceracare curiozitatea soțiilor sale, omorându-le pe acelea care se lasă tentate de curiozitate. *Piele de măgar* este numele unei prințese deghizate care încearcă să scape de dorințele arzătoare ale propriului tată. Frumoasa din pădurea adormită se pare că a găsit fericirea alături de prințul visat, dar mama acestuia e o căpcăună. *Riquet-cel-Moțat* este un om urât, dar spiritual, care se îndrăgostește de o femeie frumoasă, dar proastă, fiind pe punctul de a-i da din istețimea lui, dar ea se grăbește să-l uite.[12]

Fiecare poveste din cele două culegeri, în versuri și în proză, i-a oferit lui Marc Soriano o dublă perspectivă, pe de o parte *diversitatea*, iar pe de altă parte *constanta temelor*, a motivelor sau a trăsăturilor poveștilor. Diversitatea și constanta sunt două realități la fel de importante și esențiale, iar progresul decisiv al metodei istorice în interiorul științelor umaniste ne demonstrează acest fapt.[13] De la o epocă la alte, basmul ne apare ca o realitate care opune o anumită rezistență la schimbare și în același timp ca un material maleabil, capabil să se plieze, să se transforme, să se adapteze nevoilor societății. Aceste elaborări nu sunt neglijabile, ele corespund moravurilor, credințelor, modurilor de viață, evoluției. A ignora sau a minimaliza aceste transformări, prin constanta arhetipului, înseamnă să ignori ceea ce e mai pasionant în basme, maniera istorie de a trăi și de a se adapta. Basmele conțin elemente relativ stabile, afirmă Soriano. *Constanta* se situează pe diferite niveluri. O poveste are mai întâi o *formă estetică*, aceasta presupune o organizare complexă a motivelor și a trăsăturilor. Această formă estetică poate avea o existență proprie care se menține un anumit timp.Un alt nivel al constantei îl reprezintă *conținutul social* al basmului. Unul dintre personajele care revin cel mai des în folclor e „mezinul familiei", sărac, slab, defavorizat și care reușește să-și ia revanșa prin forța spiritului, prin bunătate sau prin viclenie.

Insecuritatea este o altă constantă care se regăsește în poveștile lui Perrault. Universul basmelor peraldiene este impregnat de o profundă angoasă. Copiii nu știu unde se va opri cruzimea, nebunia adulților, a părinților sau străinilor. Întâlnim tați care doresc să se căsătorească cu fiicele lor, căpcăuni care simt carne proaspătă și își pregătesc cuțitele. Insecuritatea este prezentă peste tot și se centrează pe problema sexualității, reprezintă o „angoasă a virilității." Basmul în care este exprimată cel mai bine e Dorințe caraghioase. Există o luptă pentru dominare și angoasa sexului.

Marc Soriano consideră că majoritatea criticii contemporane se limitează să noteze caracterul folcloric al Poveștilor lui Perrault, convinși, se pare că „au ajuns la un zid" și nu mai pot merge mai departe. Ei continuă să aplice metoda care delimitează și precizează influențele și împrumuturile. El e de părereă că ar trebui să se intrevină cu alte tehnici de investigație, cum ar fi metoda analitică și comparativă. Cercetările folclorice, prin orientările actuale, reculeg și

[12] Cf. *Ibidem*, p. 212.
[13] Cf. *Ibidem*, p. 467.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

clasifică versiuni, iar prin analiză degajează teme şi motive. Ele constituie un „ierbar" imens, un fişier enorm care stă evident la baza oricărei cercetări comparative. Poveştile au fost primele materiale utilizate pentru constituirea acestui „ierbar", atât în străinătate, cât şi în Franţa.[14] Marc Soriano realizează o distincţie între poveştile orale originale şi Poveştile în versuri. Poveştile orale originale au anumit număr de caractere populare. Ele reprezintă tradiţii foarte vechi care s-au conservat în popor, utilizează tehnici verbale caracteristice artei populare şi dezvoltă teme care reflectă situaţia poporului. Poveştile orale au exprimat gândirea unui popor într-o epocă dată, dar au încetat să reprezinte aspiraţiile profunde. Colecţia lui Perrault nu e populară, într-un anume sens. Un artist savant utilizează artificiile şi procedeele artei savante pentru a reconstitui operele tradiţionale. Modernul Perrault, „ştia bine, în sinea sa, că ştiinţa, prin progresul ei, va împrăştia superstiţiile populare." El ne oferă o culegere a acestor superstiţii, a acestor visări, simţite în devenirea lor istorică. Perrault le prezintă ca poveşti destinate copilăriei, inaugurând cu o remarcabilă intuiţie erorile ca adevăruri. Adaptarea poveştilor este populară, ea e scrisă într-o limbă clară şi directă care este accesibilă tuturor, ele transmit tradiţii şi poveşti vechi, le modernizează, le adaptează noilor nevoi ale publicului. Succesul poveştilor lui Perrault este datorat unei colaborări fecunde şi savante a artei scrisului şi a artei oralului. Academicianul a pus în serviciul artei populare, profunzime şi resurse ale artei savante. [15]

5.2.1.3. Ansamblul gemelar în poveştile lui Charles Perrault

Pentru că sunt opere de artă, poveştile sunt construite pe teme fundamentale ale omului. Ele evocă raportul între om şi natură, relaţiile între bărbat şi femeie, solidaritatea între oameni. Charles Perrault a căutat în folclor acele poveşti care pentru el au fost cele mai emoţionante, cele care i-au vorbit despre drama sa, a abandonului absolut, al revanşei, pe care a trăit-o, fiind geamănul supravieţuitor. Artistul intrerpretează în plan personal o structură care are o semnificaţie esenţial socială.[16] Charles Perrault a avut un frate geamăn, François. Din *Memorii* aflăm că autorul a fost mai mic cu câteva ore decât fratele său şi a cântărit mai puţin cu „o livră" decât fratele său. Această diferenţă de greutate este interpretată ca o inferioritate în domeniul puterii şi al frumuseţii. Aceşti gemeni dizigoţi, nu se asemănau, ceea ce în atmosfera magico-superstiţioasă a epocii, le-a furnizat părinţilor sau apropiaţilor un amestec de dezgust pentru „copilul care nu seamănă cu nimeni." Părinţii, se pare că, l-au preferat pe cel mai mare, pe François, care nu a trăit decât şase luni. Supravieţuitorul, Charles, a resimţit atitudinea părinţilor săi într-o manieră diferită. Moartea „alter egoului său" a fost pentru el un traumatism violent. Fratele cel mare, fiind mort, el devine eternul mezin. Dacă ipoteza este exactă, Charles şi-a petrecut o bună parte din copilărie, până la opt ani şi jumătate, cu imaginea sublimată a geamănului său. În *Memorii*, Charles Perrault vorbeşte de fratele său geamăn cu dispreţ.[17] În analizele simbolisticii gemenilor aceştia sunt o expresie a zilei şi a nopţii, a cosmosului şi teluricului. Atunci când se duce o luptă dual în fiinţa umană, gemenii au o semnificaţie de sacrificiu, prin distrugerea sau abandonul unei părţi din sine, în vederea triumfului celeilalte. Gemenii „simbolizează starea de ambivalenţă a universului mitic." Imaginile gemelare reprezintă tensiunea internă a unei situaţii permanente. Fiinţa trăieşte într-o dedublare interioară, o jumătate

[14] Cf. *Ibidem*,80-82.
[15] *Ibidem*, p. 491.
[16] Cf. *Ibidem* pp. 469-470.
[17] Cf. Marc Soriano, *op. cit*, pp. 394-395.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

din ea simte, acționează, trăiește, în vreme ce cealaltă jumătate o privește acționând, simțind și trăind, e actor și spectator al propiei ființe.[18]

Autorul a reținut din situația gemenilor aspectele negative. Unul dintre aceste aspecte se prezintă sub aspectul particular al preferinței. Fiecare părinte are un copil preferat. Dacă fiecare membru al cuplului își protejează jumătatea, mezinul dintre gemeni este iubit și protejat la fel ca fratele geamăn, mai mare. Dar nu se întâmplă întotdeauna așa.

În cele două sau trei povești în care argumentul este evocat explicit, părintele care ar fi putut juca acest rol protector cu privire la cadet, este mort. În *Cenușăreasa*, cele trei fete se împart în două grupe. Pe de o parte cele două surori vitrege și rele, protejate de mama lor, căreie îi seamănă și pe de altă parte Cenușăreasa, singură și abandonată. În *Motanul încălțat* întâlnim un „cuplu de gemeni", cei doi fii mari și cadetul, care își împart moștenirea, mezinul, alegându-se doar cu un motan. Compoziția celor două ansambluri poate varia, în interiorul aceleiași povești. În *Degețel* există ansamblul celor șase frați mari, preferați ai familiei, în antiteză cu mezinul care nu vorbește. După întoarcerea copiilor pierduți, ansamblul gemelar se modifică. E vorba de fiul cel mare, puțin roșcovan, pe care mama îl preferă, că i se aseamănă și ansamblul celor șase frați, care nu sunt bucuroși că s-au întors sub conducerea lui Degețel. Se pleacă de la ideea că părinții care își abandonează copiii nu sunt părinți adevărați, iar aceia care le iau locul, căpcăunul și soția acestuia devin părinții tuturor copiilor care stau sub acoperișul lor. Cuplul gemelar se regăsește acum sub o formă dramatică. Avem pe de o parte ansamblul celor șapte fete preferate, încoronate, iar pe de altă parte grupul celor șapte băieți, care purtau șăpcuțe simple și cărora căpcăunul voia să le taie gâtul. *Barbă-Albastră* ne arată alt exemplu de gemelaritate. La începutul poveștii apar pe de o parte cei doi frați și cel mai mare care a refuzat căsătoria, pe de altă parte, mezina care s-a lăsat tentată. Apoi avem pe de o parte surorile neliniștite care speră și așteaptă, pe de altă parte, băieții războinici care se grăbesc să ajungă la timp.

În *Zânele* cuplul gemelar se găsește pe două niveluri, acela al fetelor care merg la întâlnirea cu zânele și al zânei care este și ea dual. În *Scufița Roșie* cuplul gemelar al mamelor, mama Scufiței și bunica. În *Frumoasa din Pădurea adormită* întâlnim cuplul gemelar al zânelor, pe de o parte cele șapte zâne tinere, benefice și pe dea altă parte zâna bătrână, care îi va oferi cadouri malefice. În *Piele-de-măgar*, nobila prințesă formează un cuplu gemelar cu ea însăși, ea care a ales să fugă de tatăl incestuos devine dual și apoi tot ea se metamorfozează în pielea de măgar.

În *Riquet cel Moțat*, tema gemelarității trumfă în forma ei cea mai simbolică și mai bogată. Pe de o parte îl avem pe Riquet și de cealaltă parte, surorile gemene. Diviziunea cuplului pare să fie alta, până în final. Pe de o parte este mezina și de cealaltă parte Riquet împreună cu cealaltă fată. În toate aceste cazuri în care apar referințele gemelare, frații cei mari sunt preferați, cu toate că au defecte, iar mezinii sunt disprețuiți, având toate calitățile. O astfel de constantă „mi se pare cam greu de luat drept o coincidență"[19], afirmă Marc Soriano.

Poveștile în proză ale lui Charles Perrault sunt „expresia emoționantă a viselor umanității, o ocazie favorabilă care ne permite să ne punem în valoare capacitatea de a înțelege istoric visele și actele noastre."[20]

BIBLIOGRAPHY

[18] Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri (vol. I)*, Editura Artemis, București, 1995, p. 87-90.
[19] Cf. Marc Soriano, *op. cit*, p. 425.
[20] *Ibidem*, p. 491.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri (vol. I)*, Editura Artemis, Bucureşti, 1995

Gélinas, Gérard, *Enquête sur les Contes de Perrault*, Edition Imago, Paris, 2004

****Le nouveau dictionnaire des auteurs (de tous les temps et de tous les pays),* Vol. II, Ed. Laffont- Bompiani, Paris, 1994

Perrault, Charles, *Frumoasa din Pădurea adormită*, Editura pentru Literatură, București, 1968

Soriano, Marc, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires* Edition Gallimard, Paris, 2005

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE NOVEL WE LEFT THE VILLAGE, ION VLASIU

Delia Maria Roşca

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Writing the book in Paris suggest that the effect of removing the favorable flow space evoking a time quite distant, during the first ages of life, childhood, adolescence, early youth. Biographical trajectory segment chosen by writer is marked, as is usually the autobiographical literature, two significant biographical events. The novel takes place, so from a starting point: mother's death at the age of ten, and an endpoint: first sculpture exhibition opened in Tirgu Mures Ion Vlasiu, from twenty-four years. Subsequently, Ion Vlasiu will complete novel We left the village with other autobiographical pages printed between 1938-1965 and joined trilogy Road to people Eminescu Publishing House, (1970).We left the village is a novel of formation (Bildungsroman), writer retraces step by step "events" experienced in childhood and years of training, aiming at the discovery of art and creative vocation. The novel became current band, otherwise in interwar literature. At least two writings of this kind are known. Sadoveanu's confession, Apprenticeship (l944) and Blaga Chronicle song Ages (1946). Simple comparison the difference immediately reveals: difficult access to "book" the son of peasants. Willy-nilly, the novel's formative Ion Vlasiu will be a social novel.

Ion Vlasiu`s novel describes and analizes the difficulties that confront all sorts son of peasants in his band as a man and as an artist. after some contradictory guidance to other professions possible, he gradually discovers his vocation for art. Ion Vlasiu it could develop comprehensive seemingly simple issue. Treated nonlinear theme reveals its human and social.

Keywords: social novel, childhood, art, vocation originality.

Scrierea cărţii la Paris sugera acel efect al îndepărtării în spaţiu favorabil fluxului evocării unui timp destul de îndepărtat, timpul primelor vârste ale vieţii, copilăria, adolescenţa, prima tinereţe. Segmentul de traiect biografic ales de scriitor este marcat, cum se procedează, de regulă, în literatura autobiografică, de două evenimente biografice semnificative. Romanul se desfăşoară, astfel, între un punct iniţial: pierderea mamei la vârsta de zece ani, şi un punct final: prima expoziţie de sculptură deschisă la Tîrgu-Mureş de **IonVlasiu**, la vârsta de douăzeci şi patru de ani. Ulterior, Ion Vlasiu va completa romanul *Am plecat din sat* cu alte pagini autobiografice, tipărite între anii 1938-1965 şi reunite în trilogia Drum spre oameni (Editura Eminescu, 1970).

Am plecat din sateste un roman al formaţiei (Bildungsroman), scriitorul rememorează pas cu pas „întâmplările" trăite în copilărie şi în anii de formaţie, având ca finalitate descoperirea artei şi a vocaţiei creatoare. Romanul formaţiei sale devenise curent, de altfel, în literatura interbelică.Cel puţin două scrieri de acest gen sunt binecunoscute. Confesiunea lui Sadoveanu, *Anii deucenicie* (l944) şi a lui Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor* (1946). Simpla comparaţie cu acestea ne relevă imediat diferenţa: accesul anevoios la „carte" al fiului de ţărani. Vrând-nevrând, romanul formativ al lui Ion Vlasiu va ti un roman social. Ion Vlasiu prezintă şi

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

analizează în romanul său dificultăţile de tot felul pe care le înfruntă fiul de ţărani în formaţia sa ca om şi ca artist. în urma unor contradictorii orientări către alte posibile profesii, el îşi descoperă progresiv vocaţia pentru artă. Ion Vlasiu izbutea să dezvolte cuprinzător această temă aparent simplă. Tratată nelinear, tema îşi dezvăluie complexitatea umană şi socială.

In partea de început, ***Am plecat din sat*** e un roman al satului ardelean din anii de după Marea Unire, urmărind redarea cât mai autentică a vieţii, a oamenilor, a universului ţărănesc, cu insistenţă pe detaliile tipice pentru satul transilvan, reproducând cu exactitate limbajul local dialectul raportabil prozei lui Pavel Dan prin preocuparea în descendenţa prozei lui Rebreanu, pentru tema „pământului". „Plecarea din sat" întrerupe acest roman al situaţiei dramatice, ajunse la exasperare a familiei ţărăneşti, şi romanul, care începea să renască, este relansat spectaculos de un al doilea roman, pitoresc de astă dată, înregistrând mai toate peripeţiile copilului şi apoi adolescentului aventurat în lumea societăţii româneşti a deceniului trei. *Amplecat din sat* e un roman, desigur, realist. Opţiunea autorului pentru evocare aduce însă cu sine o inevitabilă încărcătură afectivă; imaginea realistă a satului se luminează sau se întunecă în concordanţă cu natura „întâmplărilor rememorate". Intr-o zi a plecat din ţară şi a stat un an la Paris. A înţeles un lucru: să nu caute lumina in altă parte, ci la el în suflet, în adânc, fiindcă numai acolo sc pot desluşi cu adevărat căile care vin spre creaţie.

Deci adevărul descoperirii mai dinainte era drept, întors în ţară, puţini au ghicit că se întorcea cu acest tezaur, al cărei cifru putea fi scris pe o unghie; a tipărit o carte şi lumea s-a mirat că un sculptor scrie. Alături de foile manuscrisului acestei cărţi, avea şi treizeci de cartoane „pictate de un sculptor". O parte din ele au făcut chiar obiectul unei expoziţii personale la Paris, precum alte câteva au fost cinstite într-o foarte onorabilă colectivitate, alături de alţi expozanţi.

Privindu-şi picturile aduse, prietenii s-au îngrijorat, dar în aceasta el a găsit încă viu semnul dragostei lor.

Le-a spus prietenilor să nu fie îngrijoraţi şi i-a făcut să înţeleagă că la Paris n-a avut atelier şi n-a avut nimic din ceea ce-i trebuie unui sculptor, astfel că pictând şi scriind nu s-a depărtat de el; că până la urmă pictura şi scrisul erau destul de înfrăţite între ele, că se fac tot cu sunetul; nasc şi cresc din aceleaşi legi, se deosebesc doar prin materie şi formă. Poate ei l-au crezut, dar au fost mulţi care au văzut în aceste preocupări noi un fel de a fi nehotărât, sau poate au crezut şi mai rău, cine ştie.Puteau de acum să creadă orice.Cartea nu era altceva decât începutul unor mărturisiri, sau mai drept, o căutare a lui însuși, o încercare de a caligrafia împrejurările din viaţă şi suflet prin care am fost; ceea ce s-a şi văzut. A rămas însă nebănuit gestul în intimitatea sa, în ceea ce însemna regăsire, în întoarcerea la natura simplă şi sinceră a ceea ce eram. De aici, din acest punct avea să se dezlege şi să caute afirmare o atitudine estetică.

Această atitudine pornea de astă dată de lângă însuşi fondul acestor mărturisiri, care, sincere pe cât a fost cu putinţă, oglindeau sufletul lui în ceea ce avea mai bun.De la problema meşteşugului pe care o dezlegase într-un moment de luminozitate sufletească, ajungea astfel la înţelegerea factorului plăsmuitor, adică la definiţia însăşi a Eului. Voia să ştie bine cine este, de unde vine, ca să poată știi unde poate ajunge. Scrisul îl învăţa să gândească.

A fost numit profesor de artă decorativă la Academia de Arte Frumoase din Timişoara, aceeaşi Academie, care în preajma plecării lui la Bucureşti îi închisese uşa pentru că nu putea plăti taxele. S-a socotit răzbunat deşi n-a dorit asta niciodată. A devenit prieten şi coleg cu foştii lui profesori, dar de la ei avea încă mult de învăţat.

După un an a plecat fiindcă oraşul Timişoara, cu toate parcurile lui frumoase, nu-i plăcea. Nu se putea lega nici de oraş nici de oamenii de acolo. A găsit un atelier la Cluj, s-a însurat cu o

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

fată al cărei suflet părea gata să înfrunte cu el vrăjmăşia oricui şi socotindu-se un om căruia nu-i mai lipsea nimic a început să lucreze.

Dar atunci a început războiul sufletului ţărănesc. „Imaginea luminoasă a satului" de atuncimărturiseşte autorul – avea s-o poarte în suflet toată viaţa, ca s-o găsească acolo, să se razeme de ea, când nu mai ştia încotro să o ia. In altă ordine de idei, literatura pictorilor şi sculptorilor recurge frecvent la biografism. Romanul e scris cu o remarcabilă vioiciune şi o libertate de spirit care nu ezită confesiunea sinceră a propriilor slăbiciuni. Sinceritate inocentă a propriei naivităţi: „în curtea bisericii erau doi nuci bătrâni. Mă suiam în ei şi-mi umpleam buzunarele cu nuci şi mâncam împreună cu ceilalţi colegi, care ajutau şi ei. Erau doi băieţi din Sibiu, unul mic, numai de treisprezece ani, un copil care semăna cu Rafael, dar care, spre necazul lui, trebuia să spele pensulele. Fratele lui îmi era coleg, cel mai încrezut coleg din clasă, dar şi el se pricepea în ale picturii tot atât de puţin cât şi mine"[1]înţelepciunea dezafectării de orice vanitate, dar şi atitudine programatică. Fiindcă, în momentul scrierii romanului Ion Vlasiu era preocupat intens de sensul actului creator, pe care îl integra ordinii naturale a vieţii, naturii însăşi. Conceptele estetice moderniste, care apropiau opera de artă şi procesul creator înseşi creaţiilor naturii, găseau ecou în sensibilitatea artistului pentru natură, esenţial bucolică, asemenea aceleia a maestrului său, Romulus Ladea. Ion Vlasiu concepea romanul ca pe „o căutare a mea însumi", „o încercare de a caligrafia împrejurările de viaţă şi suflet în care am fost". Scriitorul intenţiona, prin urmare, confesiunea integrală, în scopul cunoaşterii de sine, după ce parcursese drumul treptat al revelaţiei conştiinţei de sine. Acele „mărturisiri sincere, oglindeau sufletul meu în ceea ce avea mai bun", declară simplu şi fără ocoluri Ion Vlasiu într-o autobiografie. „Talentul", „cultura", „lumea artei" constituiau pentru cel ce ajunsese la artă pe o cale intuitivă, instinctivă, împins către ele de „asprimea"vieţii, de neînduplecata nevoie.

Descoperirea de sine a lui Ion Vlasiu constă tocmai în revelaţia purităţii şi candorii naive a sufletului ţărănesc. De aici, o artă naivă voit populară cultivând limbajul, percepţia şi modul simplu ţărănesc de a vedea lucrurile, tendinţă încă mai evidentă în pictură şi sculptură.Modernismul lui Ion Vlasiu adoptă stilul naiv prezent în opera a numeroşi artişti din secolul XX. Romanul *Am plecat din sat* va înfăţişa programatic sufletul naiv al ţăranului, revelat scriitorului de propria conştiinţă, pe măsură ce traversează o mulţime de „întâmplări" revelatorii în chiar acest sens. Confruntat cu supunerea, constrângerea şi umilinţele de tot felul, lui Ion Vlasiu i se dezvăluie în cele din urmă însăşi nebănuita posibilitate şi realitate a libertăţii. Cu toate că privaţiunile ocupă primul plan al rememorării, nu lipsesc momentele de înseninare. Luminozitatea şi puritatea vieţii spirituale interbelice transfigurează în ansamblu rememorarea. „Lumea artei" în care intră şi la care accede cu atâta anevoinţă şi greutate din întâmplare parcă, i se revelează ca fiind însăşi lumea libertăţii îndelung râvnite şi căutate. Este „bucuria" din care purcede şi care insuflă viaţă confesiunii retrospective a drumului labirintic, asemănător unui râu cu meandre sinuoase care l-a condus la revelaţia propriei libertăţi. Celui care mai înainte, nu vedea decât lumea pragmatică i se deschide „o fereastră în suflet". De îndată ce întrezăreşte libertatea, un şir neîntrerupt de revelaţii încep să se succeadă vertiginos în conştiinţa pe care o avea despre sine, despre oameni şi lume: „Zile întregi ploua. Cum nu aveam cărţi noi, reciteam pe cele vechi.Mă uit pe fereastră, în ogradă.Pe grămada de gunoi dinainteapoieţii se lăsau stoluri de ciori şi se amestecau cu porumbeii. Pe altă fereastră se vedea fântâna de la poartă care scârţâia din când în când, o bătea vântul înainte şi înapoi. Câte o femeie cu rochia suflecată trecea repede pe drum, în jos sau în sus. În casă nu era prea cald, ci mai degrabă frig şi cam

[1]Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*,Bucureşti, Editura Eminescu, 1979, p. 58

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

întuneric. Ca să pot vedea literele, trebuia să apropii cartea de fereastră."[2] Din unghiul libertăţii astfel cucerite, scriitorul redescoperă şi înfăţişează intimitatea satului transilvan, a vieţii ţărăneşti. El îşi propune să reconstituie autentic viaţa intimă a ţăranului; viaţa interioară a sufletului ţărănesc cunoaşte sentimentele, chiar dacă acestea primesc o expresie naivă, fiind, în mod obişnuit legate de cele mai simple trebuinţe ale vieţii. Bunătatea, duioşia, mila şi mângâierea sunt surprinse în gesturile familiei ţărăneşti în interiorul căreia scriitorul şi-a petrecut copilăria. Revenind subit din amintire, aceste gesturi capătă o nouă semnificaţie, devin gesturi revelatorii. Este învăţat cu „nevoia'' „necazurile" „grija" şi „frica„ „obida" şi „nemila", „ruşinea'' şi „supărarea". Sufletul ţăranului e cu atât mai sensibil la bunătate şi duioşie. Sentimentul de compasiune, mai ales, atinge o intensitate neobişnuită, o infinită capacitate de a se exprima prin gest: „Striga Niculiţă să arunce apă pe el, că se aprinde. Dintr-o găleată, Buna scotea apă rece cuo oală de pământ, apoi o vărsa încet de-a lungul trupului său bolnav. Aşternutul se udase de tot iar apa se prelingea, împrăştiindu-se prin toata casa.[3]"

„Tirania" Moşului, exemplar altfel din punct de vedere moral, pripită destrămarea familiei. Călcând interdicţia paternă, fiicele Moşului vor contracta căsătorii defectuoase, prin abaterea de la ritual, ceea ce poate explică evoluţia lor dramatică.

„Certurile" şi „neînţelegerile" moştenirii „pământului" însoţesc, bineînţeles, conflictul cu autoritatea capului de familie. „Prilejurile de ceartă şi neînţelegere" sunt momentele teatrului ţărănesc, scenele in care intriga continuu întreţinută, răbufneşte în „vorbe grele". Infinita compasiune a sufletului ţărănesc se revarsă asupra locurilor, animalelor, şi chiar asupra uneltelor. Fiecare pas al celui „plecat din sat", dezordonata mişcare browniană pe care o suferă individul în societate sunt dictate de strictul necesar îl împinge necontenit la acţiune, decizia luptei cu viaţa trecând pe planul al doilea, afirmându-se, cu romantismul balzacian al lui Rastignac din Moş Gorioi. Asemeni comportamentiştilor americani.Prozatorul caută faptele, întâmplările, gesturile încărcate de semnificaţie.

În toate privinţele, aridă chiar, proza lui Ion Vlasiu practicând fabulosul, mitologia, poezia lucrurilor. Deşi pictor, nu face abuz de picturalitate, nici in descripţiile de natură. Natura apare mai curând în roman, rareori euforică: „In sat era o toamnăcum nu s-a mai pomenit. Era în septembrie însă te puteai scălda fără frică, iar pe mirişti şi prin răzoare mureleerau mari şi burate cu alb, de nu te puteai sătura. Cum să laşi satul acolo şi să nu ţi se strângă inima?"[4]Nu abuzează nici de sugestia sculpturală, mai mult discretă decât ostentativă. „Obiceiul" însuşi e „făcut din nevoie", iar „întâmplarea" se face „obicei" în ordinea sentimentelor însă „bucuria" nu lipseşte din viaţa plină de „necazuri" a ţăranului. Moşu, observă Bacu, bătrânul bun şi duios: „Nu vrea să înţeleagă că omul e făcut şi pentru bucurie, nu numai pentru necaz"[5]. Sentimentul bucuriei se exprimă adesea în lucrare. Ion Vlasiu va lua cu sine în lume acest sentiment, în care se va regăsi în momentele de luminozitate sufletească, atunci când între suflet şi lume se produce un acord fericit: „Şi nu mai târziu ca peste două săptămâni, am făcut un scăunel cu două picioare, făcut numai din încheieturi, fără cuie! Iacă, aşa ceva nu credeam eu că voi ajunge să pot face. II întorceam pe toate părţile şi nu-mi venea să cred că a ieşit din mâinile mele. Era curat ca un porţelan, drept care mi-am şi scris numele pe el."[6] Cel puţin una dintre scenele animaliere din carte este tipică pentru amestecul naiv de sentimente din sufletul ţărănesc. Uimirea, candoarea, bucuria, compasiunea şi umorul sunt resuscitate de un acelaşi eveniment intim al vieţii rustice:

[2]Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*,Bucureşti, Editura Eminescu, 1979, p. 101
[3]Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*,Bucureşti, Editura Eminescu, 1979, p.135
[4]Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*,Bucureşti, Editura Eminescu, 1979, p.110
[5]Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*,Bucureşti, Editura Eminescu, 1979, p. 88
[6]Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*,Bucureşti, Editura Eminescu, 1979, p. 190

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

„Mielul era negru, cu două pete albe deasupra ochilor, ocheşel şi avea picioarele atât de lungi, încât nu se putea ţine pe ele. Ca să poată suge, îi descleştam gura cu degetul şi-i puneam ţâţa în gură, dar nu peste mult, mielul a început să umble şi se ascundea sub pat. Oaia fugea după el, răsturna ulcioarele, lua scaunele în cap şi le trântea de pereţi, apoi îl găsea şi-l lingea pe ochi şi pe urechi; peste tot îl lingea, iar mielul se făcea tot mai frumos şi mai zburdalnic[7]. Nu se face risipă nici de poezie, deşi se intercalează pe alocuri versuri; poezia însăşi ia naştere în relaţie cu viaţa practică: „Când ne sculam, ne duceam fiecare la poiata lui. Cu furca şi cu lopata aruncam gunoiul, apoi căram aşternutul. Nu ştiu pentru ce se făcuse o coşarcă atât de mare. îmi amintesc că era atât de grea, încât simţeam cum mi se lungeau mâinile. După a douăsprezecea coşarcă, mi se strâmba gura, mă îndoiam de şale şi mi se înmuiau degetele, dar lucram cu plăcere.[8]" Cel mult dorul de sat, anotimpurile, plecarea şi întoarcerea în acest spaţiu familiar, sentimentul înstrăinării tulbură liric această proză: „în anul acela n-am mai încercat să fugim. Eu m-am îmbolnăvit de scarlatină şi a trebuit să stau cinci săptămâni în spital. Acolo era să înnebunesc. îmi aduc aminte că uneori îmi era atât de urât şi de frică, încât ceasuri întregi plângeam, cu capul acoperit.[9]" Scriitorul consemnează de fiecare dată experienţele dure, neocolind, în spiritul prozei de revoltă şi protest social interbelice, notaţia mizeriei, promiscuităţii, improvizaţiei, nedreptăţilor şi inegalităţilor sociale. Ceea ce e mai bun în această proză, farmecul naivităţii şi candoarea sufletească se afirmă, surprinzător, tocmai în legătură cu viaţa simplă ori de câte ori Ion Vlasiu povesteşte „întâmplări" în care intervin cerinţele primare, cotidiene ale vieţii: hrană, locuinţă, somn, călătorii, locuri de muncă, bani, bilete şi bonuri, îmbrăcăminte etc. cuvintele simple, vorbite se umplu dintr-o dată de poezia naivă a sufletului ţărănesc şi se înalţă spiritual: „în camera noastră se mai mutase un coleg şi eram prea înghesuiţi ca să pot lucra. Apoi Miron se ţinea de chefuri, avea aventuri cu studente şi venea din ce în ce mai rar pe la cursuri. E drept că scria poezii frumoase, dar pe mine mă stânjenea, şi m-am mutat. Am găsit o mansardă undeva pe lângă Someş, mi-am adus acolo pământ şi, după ce mă întorceam de la şcoală, lucram până noaptea târziu."[10]

Venind spre literatură dinspre artele plastice, Ion Vlasiu se străduieşte cu folos în *O singură iubire* să-şi afirme obiectulartistic dincolo de materialul care-l susţine fizic: o iubire singulară, disperată, recognoscibilă în mediul umanităţii simple, dar neprimitive, care-l înconjoară. Tocmai acest lucru face din cartea aceasta veche - scrisă acum cincizeci de ani, un roman atât de atracţios: percepţia strict particulară a chipurilor pe care obiectele lumii le ascund; poezia lentă şi melancolică a forţelor radicale, eterne şi mitice 3le satului românesc. Peste toate acestea, voinţa cu totul particulară şi adesea excesivă a artistului de a regăsi în fiecare moment şi de a-şi împlini iubirea. Plastician expresionist dăruit cu generozitate de muzele moderne, Ion Vlasiu simte universul ca un stup enorm fin care foşnăie simboluri culturale nedescifrate încă, o lume în care forţe vitale nesăţioase se risipesc în carnea fizică a lucrurilor. El, artistul, e acel rebel faţă de timpul său care animă obiectul, încercând să-i descopere acestuia pulsaţia, sufletul, intimitatea artistică, trăindu-le personal.De exemplu, feminitatea obiectualizată îşi trădează insuficienţa şi monotonia, pe care autorul le cunoaşte sub forma superficialităţii dezarmante a Norei, a Cristinei, a Katiei. Manierele în care acest lucru i se dezvăluie îi prilejuiesc artistului-narator tot atâtea comentarii sapienţiale cu ocoluri largi prin care i se scurg gândurile. Toată arta

[7]Ion Vlasiu, *Am plecat din sat,*Bucureşti, Editura Eminescu, 1979, p. 59
[8]Ion Vlasiu, *Am plecat din sat,*Bucureşti, Editura Eminescu, 1979, p. 89
[9]Ion Vlasiu, *Am plecat din sat,*Bucureşti, Editura Eminescu, 1979, p. 89

[10]Ion Vlasiu, *Am plecat din sat,*Bucureşti, Editura Eminescu, 1979, p. 58

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

şi toată cartea lui se constituie în rezolvarea înclinaţiilor temperamentale (personale) către soluţii stilistice expresioniste. Ion Vlasiu caută într-una, chiar după ce pare a le fi găsit, legăturile artei cu substanţa spirituală a tribului căruia îi aparţine. Trib sau comunitate uşor împinse în uitare de nestatornicia vârstei tinereţii cu care încearcă să „fotografieze" natura.

Pentru acest artist, viaţa „e singura, mare iubire, cu toate frumuseţile la un loc, cu toate bucuriile, cu tot ce creez".Tot „ ce îl trimite mai întotdeauna - dar mai ales în –vârstele când fizic viaţa devine problematică la existenţa aproape ritualizată a satului. Aici regăseşte şi împlineşte mare parte din iubirea lui, căci deprinde „din bob în bob" de a extrage maximum de semnificaţie din propriile trăiri. Tot aici, în satul Ogra din malul Mureşului (topografie r semnificaţie sufletească exactă, de altfel), cunoaşte natura copleşitoare prin tensiunile evocării, eliberându-l de limitările fatale printr-un legământ final cu o inaccesibilă femeie.

Conservând intenţional obiectul iubit în toate aceste măşti ale lui. Ion Vlasiu îşi lasă dalta să-l conducă spre corul de figuri ivite, după această cunoaştere, din materialul brut al plasticii lui. Rostul final al artei plastice şi literare a lui Ion Vlasiu e unul ditirambic, de celebrare dionisiacă a mitologiei comunităţii căreia îi aparţine.De altfel, personajele simple şi cu o existenţă austeră nu se recunosc în formele şi ritmurile date de artist lemnului sau pietrei. Exemplu: Moşul nu-1 recunoaşte pe Christos - un lungan slab şi deşirat, cu obrazul ascuţit şi crăpat, cu mâinile retezate - în lemnul cioplit de tânărul artist. Sunt suflete care, transferate cu ajutorul artei plastice, în estetic, nu se recunosc, căci îşi dispersează înţelegerea în intensităţi banale.

Nesăţios căutător al sufletului satului românesc şi al valorilor culturale ale acestuia. Ion Vlasiu şi-a format din ce în ce mai net un stil de orfevru tot exersând mişcarea subtilă şi tăcută a distilărilor sufleteşti în alambicul estetic al opiniilor personale favorabile atitudinii ţărăneşti de a preţui. Se pot regăsi oricând în creaţia lui informaţii mustind de sucurile lor evocatoare despre o viaţă în eterna căutare a iubirii: un mod de a participa la cotidian, la viaţa comunităţii, model de împlinire personală.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

BIBLIOGRAPHY

Am plecat din sat, Sighișoara, Editura Miron Neagu, 1938; editia a II-a, completată cu 8 reproduceri după sculpturile autorului, Bucuresti, ESPLA, 1957; ediția a III-a, cu desene si reproduceri din operele autorului, București, Editura Eminescu, 1979; ediția a IV-a, cu o prefață de Dan Grigorescu, București, Editura Minerva,1988.

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române: de la creatia populara la postmodernism*, Bucuresti, Editura Saeculum, 2009.

Oprișan,I., *Ion Vlasiu* în *Dictionarul general al literaturii române*, vol. VII – J-Z, Bucuresti, Editura Univers Enciclopedic, 2009.

Pop, Ion, *Dicționar analytic deopere literare românești*,I,Cluj- Napoca, Casa Cărții de Știință, 1999.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

TRANSFIGURATION OF THE INTELLECTUAL. CONVERGENCE AND DIVERGENCE OF MIRCEA ELIADE AND GIOVANNI PAPINI'S PUBLICISTICS

Liliana Rodica Feder

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: In adolescence and during student years, the path dose by Eliade in his formation is the one of heroic ascenticism, of magic pragmatism, all for the purpose of building a virile personality which stands under the papinian influence. The approach to Papini involves the search of the stage of formation years, the search of his own self, between time and space of the first literary, journalistic, religious, philosophical experiences. The first Papini and the first Eliade are very much alike, the resemblance being in consequence of the extension of the young papinian issues wich could be found in the ambitions and expectations of the interwar generation of Romanian intellectuals, of the " '27 Generation". The initiation adventure, either we report to the publicistic works, either to the literary one, for the two actors is played in different acts, but with identical mask; is living with intensity in and trough literature –witch the world must established aud authenticate - , but also in publishing wich claims purifying renaissance in a new historical construction, in wich the prophet announce the appearance of the "new man".

Keywords: spiritual renaissance, prophet, new man, ethics of masculinity, far-right politics

Arătându-se mereu deschis avangardelor, până în anul 1921 pentru Papini literatura s-a dovedit o călătorie fără scop, în interiorul producţiei sale creatoare identificându-se la acel moment, cel puţin trei tipuri de scriitură : de o parte se situa discursul destinat poeziei, iar de cealaltă parte se afla scriitura de tipul intervenţiei directe, destinată jurnalisticii (trimitem spre articolele tipărite în „Leonardo" , „Lacerba" şi „La Voce"), aceasta din urmă considerată de autor un gest eliberator al propriului spirit. Între cei doi poli s-a aşezat epica nuvelelor de tinereţe, creaţiile perioadei reflectând modul în care Papini prozatorul a înţeles a se folosi de puterea de acţiune a superiorităţii fantasticului *intern* asupra celui *extern*. Pentru prozatorul italian utilizarea „instrumentarului" fantasticului nu conduce la o serie de fapte aşezate în sfera extraordinarului, dimpotrivă, este realitatea cea care devine ireconoscibilă, iar personajele care citesc „poveştile" tragicului cotidian deţin calităţi speciale. Elementul fantastic se dovedeşte a fi exclusiv un instrument de interpretare a realităţii lumii înconjurătoare. În aceste circumstanţe era aproape firesc ca impactul florentinului asupra lui Eliade să fie resimţit bidirecţional.Pe de o parte,

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

convergenţele dintre *Maestru* (Papini) şi *Discipol* (Eliade) se trasează prin confirmarea unui alt fel de literatură, ce definea mult mai pertinent sensibilitatea antilirică eliadescă, aflată în evidentă opoziţie cu melancoliile idilice atribuite prozei timpului, de tip Ionel Teodoreanu, iar pe de altă parte, intersectările prindeau contur prin cultivarea unei „virilităţi" eroice şi ascetice, bazate pe educarea voinţei şi cultul performanţei spirituale, nu doar în scrierile literare, ci şi în modul de a face jurnalistică.

Papini şi Eliade, în ipostaza de publicişti, scriu sub imperativul „istoriei care se face"[1] pentru că mizează pe rolul fundamental al intelectualului implicat în constructul istoric al societăţii şi al naţiunii. Intuiţia drumului pe care se vor înscrie Eliade şi „Generaţia '27" Papini vizionarul o materializează într-o profeţie ascunsă în paginile *Unui Om sfârşit* : „Nu ne mulţumisem să distrugem. Am fost primii din Italia care au vorbit despre mulţi scriitori de-ai noştri sau străini sau recent apăruţi, pe care azi îi citează toată lumea, dar pe care atunci nimeni nu-i cunoştea nici măcar după nume, şi am vorbit despre ei cu respect, cu iubire, cu entuziasm. Am fost cei dintâi sau printre cei dintâi care au popularizat idei noi, curente de gândire greşit cunoscute sau pe cale de formare, şcoli pe care nimeni dintre noi nu le lua seamă şi nu se gândea. Am reînviat pasiunea pentru vechii mistici, am stimulat gustul neprevăzut pentru matematici al unora dintre tineri, am pus şi am discutat probleme ce păreau foarte îndepărtate de cultura noastră naţională. Iar arta, pentru a desăvârşi ciudata noutate a acestui neobişnuit iureş ideal servea ca un fel de acompaniament firesc... ."[2]

Primele articole scrise de Eliade adolescentul, aidoma predecesorului său italian, au fost articole eclectice, didactice, bizare pentru unii, incitante pentru alţii, cu caracter vădit de popularizare a lecturilor personale. În studenţie, preluând metodele acţiunii papiniştilor şi dezideratul maestrului italian, dezbărat de complexul ionesciano-cioranian al inferiorităţii culturii române, începând cu anul 1927 Eliade enunţă tot mai clar obiectivul noii generaţii de intelectuali români, într-un discurs al continuităţii *renaşterii spirituale* predicate şi enunţate de florentin, cu destinatari precişi : „Noi voiam să ne adresăm celui mai larg public şi să dăm avânt cultural românesc, care, fără această participare, risca să se afunde în provincializare. Evident nu eram singurul care gândeam astfel şi nu eram cap de listă al acestui grup. Noi am simţit cu toţii nevoia acestui lucru, convinşi că numai noi îl puteam realiza, pentru că eram tineri şi nu ne temeam de anumite consecinţe supărătoare (în privinţa „carierei" universitare, de exemplu)."[3] În ani diferiţi, dar cu acelaşi entuziasm, plasaţi sub zodia misiunii recuperatoare a propriei culturi naţionale, imperativul publiciştilor Papini şi Eliade vizează în primă instanţă ceea ce italianul numea „recuperarea literaturii", expresie care în articolele gazetarului român se va traduce prin „deprovincializarea culturii române". Dezideratul se naşte urmare a anchilozării culturii italiene în autosuficienţa instituită de vechea gardă culturală giolittiană, în timp ce pentru România anilor '20–'30 ruperea de trecut reprezenta consecinţa acutizării conflictului dintre generaţii, sensul belicos al sintagmei fiind camuflat de gazetarul român în expresia „deosebirea dintre duhurile generaţiilor"[4]. Fin observator, analist necruţător, publicistul enunţă nevoileculturii române devenite în acelaşi timp teme transferate şi dezvoltate în literatura trăiristă. Pornind de la premisa conştiinţei polivalente a noii generaţii, pentru a puncta diferenţa *organică* dintre conştinţa antebelică şi cea aparţinând „generaţiei alese", invocă capacitatea acesteia din urmă de a

[1] Sintagma este opusă „istoriei care se consumă", distincţia îi parţine lui Eugen Ionesco, şi este dezbătută de Eliade în *Oceanografie*.
[2] Giovanni Papini, *Un Om sfârşit,* traducere Ştefan Augustin Doinaş, Ed. Polirom, Bucureşti, 2011, pp.91-92.
[3] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului,* traducere Doina Cornea, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p.70.
[4] Mircea Eliade, *Sensul Itinerariului Spiritual*, în Mircea Eliade, *Virilitate şi asceză, Scrieri de tinereţe, 1928,* ediţie îngrijită de Mircea Handoca, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008, p.160.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

supravieţui unei crize : „De ce ne socotim „generaţia aleasă", de ce socotim profund hiatusul dintre generaţii? Pentru că am copilărit într-o epocă de criză, şi am supravieţuit soluţionării fericite a acestei crize."[5]. Experimentarea soluţiei supravieţuirii îi recomandă în ipostaza celor *aleşi,* obligaţi de istorie a impune o *renaştere spirituală*, ce se desăvârşea într-o nouă experienţă, prin trasarea unor linii *specific naţionale*, de *ortodoxie*, de *mistică,* ca repere ale vieţii interioare, dar mai cu seamă prin experienţa transcenderii materiei, care „înseamnă a fi dincolo de legile, de criteriile, de valorile ei"[6], contribuind la construcţia noului limbaj cultural de citire a semnelor realităţii cotidiene, la iniţierea în cultura noilor valori. Renunţarea la cultura feminină, sentimentală, asemuită unei crize „de adolescentism, de moldovenism, de tembelism cerebral explicabil într-o conştiinţă care nu a descoperit tristeţea masculină"[7], echivalează cu o primă treaptă urcată de iniţiat pentru a putea ajunge la următoarele : „masculinitate", „eroism", „vitalitate", „setea totalităţii.", ca forme de edificare a sinelui, a noii conştiinţe spirituale, într-un cuvânt a „omului nou".

Papini şi Eliade, din poziţia de publicişti, înţeleg a se situa în zona acţiunii culturale, în ciuda unor tentative publicistice de natură intervenţionist-politice. Papini jurnalistul influenţează conştiinţe, fiind una din cele mai autorizate voci din paginile publicaţiilor primilor douăzeci de ani de secol XX, perioadă în care se năşteau noile forme ale viitoarei literaturi. Atitudinea reacţionară este unica atitudine manifestată constant de intelectualul florentin[8], un militant al reînnoirii nu doar pe planul literaturii, ci şi pe cel al vieţii intelectuale în general, punând pentru prima oară în discuţia mediului cultural peninsular necesitatea alinierii la matricea culturală europeană. Eliade, gazetarul interbelic, datorită răspândirii complexului de inferioritate în cultura română, propune şi el soluţia recuperării spirituale canalizată spre obsesiva nevoie de a genera lucruri durabile, măreţe pentru ca românii să fie acceptaţi şi luaţi în seamă ca popor egal în rang cu celelalte popoare europene. Găsise şi calea de urmat, mizând pe ipostazierea culturală a naţiunii sale de mediator între Occident şi Orient, după cum probează călătoria în India, şi ulterioarele sale cercetări ştiinţifice. Modul în care a înţeles şi mai apoi a predicat menirea generaţiei sale se regăseşte în articolele *Itinerariului Spiritual.* Textul se prezintă ca un manifest scris în ton profetic, plin de gravitate, ce reclama redeşteptarea generaţiei din care el însuşi făcea parte. Lectura atentă a *Itinerariului* conduce la concluzia că Eliade propunea celor ce doreau a se recunoaşte în trăsăturile idealizate ale „generaţiei" o nouă etică personală, detaliată în *Scrisorile către un provincial.* Ciclul acestor articole continua într-o altă ipostază discursul construcţiei sinelui, a personajului Eliade, prin portretul „provincialului" născut, după cum mărturiseşte în *Memorii,* din trăsăturile desprinse din „multiplele scrisori pe care le primeam"şi lacare „adăugasem şi multe trăsături personale."[9] Acestui „provincial" Eliade profesorul îi dădea lecţii de bărbăţie şi eroism, cerându-i imperios să iasă din imobilismul gândirii „bătrânilor", să dezbrace haina mediocrităţii, chiar dacă trebuia să realizeze un efort supraomenesc pentru a lărgi orizontul cultural românesc. Urmare a publicării *Itinerariului*, Eliade devine purtătorul de cuvânt al noului spirit. Descris de I. P. Culianu ca un receptacol al ideilor ce pluteau în aer şi nu neaparat ca un „creator «viril» de idei, ci un sensibil receptor «feminin», o matrice în care ideile

[5] Mircea Eliade, *Sensul Itinerariului Spiritual*, în Mircea Eliade, *Virilitate şi asceză, Scrieri de tinereţe, 1928, op.cit.,* p. 161.
[6] *ibidem,* p.161.
[7] Mircea Eliade, *Scrisori către un Provincial. Trecutul...,* în Mircea Eliade, *Virilitate şi asceză, Scrieri de tinereţe, 1928, op.cit.,* p.228.
[8] Una din cele mai autorizate voci ale operei papiniene este Mario Isnenghi, cercetătorul ideologiilor reacţionare ale secolului nostru găseşte linia unificatoare a operei în această atitudine reacţionară a intelectualului.
[9] Mircea Eliade, *Memorii, vol.I, (1907–1960), op.cit.*, p.168.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

vremii ies din starea lor embrionară”[10], Eliade, asemeni lui Papini, se va transforma în profetul aşteptat de mare parte din tinerii români ai vremii.

Influenţa scriitorului italian în publicistica din perioada formării intelectuale a lui Eliade poate fi probată nu doar prin articolele explicite dedicate maestrului italian[11], ci şiprin articolele *Preludii la o estetică mistică* sau prin seria celor treisprezece *Scrisori către un provincial* publicate în „Cuvîntul” in intervalul 1927-1933. În ele, dar şi în *Apologia Virilităţii,* excepţionalul eseu scris având ca model papiniana *Maschilità* (Masculinitate), Eliade propune după modelul italianului un program de educare a voinţei, un adevărat *modus vivendi* pentru colegii de generaţie. La doar douăzeci de ani, găsise un „mod de a fi în lume”[12] în uniunea *dionisiacului* şi a *cristicului* prin virilitate, uniune certificată în literatura autenticistă ca vehicul al ideii de „apologie a experienţei”, pentru ca în publicistică să dobândească atributele unui „instrument de cunoaştere, şi deci de stăpânire a lumii.”[13] O mască am spune, din moment ce Eliade pentru a se putea defini are nevoie de femeie, nu ca parteneră, ci ca pretext pentru a se pune în valoare. Florin Ţurcanu este unul din puţinii exegeţi care observă că „masculinitatea” eliadescă nu se opune femeii„decât pentru a se orienta mai bine către idealurile eroice şi către personajele excepţionale care îi servesc ca modele.”[14] Bărbatul ideal nu are nevoie de femeie, din moment ce masculinitatea sa se desăvârşeşte prin ascetism, efort spiritual şi prin erudiţie. Eliade bătătoreşte, astfel, drumul lui Papini, profetul virilităţii intelectuale. Accentele pamfletare sunt îndreptate împotriva bărbatului superficial, monden, fără profunzime interioară şi împotriva femeii şi feminităţii, considerate unelte ale îndepărtării de ţinta eroică a existenţei individuale. Anticipând nevoia de contracarare a tuşei feminine din literatura română, avertizează asupra unicului mod în care se putea ieşi din literatura „măruntă” („Scriem eseuri, ziaristică, literatură măruntă.”[15]), dar pentru aceasta „Numai masculii pot realiza idealul etic, creştinismul, prin voinţă.”[16] Este convins că în cele din urmă va atinge visul integrării culturii naţionale în universalitate, condiţia fiind aceea ca noua generaţie să privească „esenţa” („Nu priviţi originile, ci esenţa.”[17])radiografierii conştiinţei şi a valorilor etice. Setea de totalitate papiniană este reluată şi trăită în *Apologia* lui Eliade ca dorinţă de a experimenta „tot şi în acelaşi timp”, ca un „Cânt pentru setea Totului”, în care notează autorul „Tânjesc pentru că vreau tot [...] De ce nu pot vieţui un ceas în toate?”[18] Eugen Simion este de părere că trăirea dezideratului totalităţii ca experienţă decisivă de cei doi protagonişti a implicat fără putinţă de tăgadă şi o viaţă lăuntrică „explozivă”, or, din acest motiv a fost supusă unei primejdii permanente, unei desfătări păgâne, în timp ce „masculinitatea” a implicat asumarea eşecului şi a pioşeniei mântuirii. În viaţa publică, în spaţiul cultural, ideile papiniste din *Maschilità* Eliade le traduce în revendicarea necesităţii imperative a unei *culturi a regenerării*opuse *culturii epuizării,* a ratării şi inadaptării

[10] I.P.Culianu, *Addenda*, în *Mircea Eliade,* Ediția a III-a revăzută şi adăugită, Traducere Florin Chiriţescu şi Dan Petrescu, cu o scrisoare de la Mircea Eliade şi o postfaţă de Sorin Antohi, Polirom, Bucureşti, 2004.p.213.

[11] O extrem de riguroasă şi documentată listă a articolelor scrise de-a lungul vieţii de Eliade despre Papini o prezintă cercetătorul literar Liviu Bordaş în articolul *Pilotul orb şi tânărul ce învăţa să zboare: despre întâlnirile luiEliade cu Papini.* Recent (2016) în revista de cultură milaneză „Antares”, coordonată de Gianfranco de Turris, cercetătorul român a publicat o serie de scrisori inedite din corespondenţa Eliade – Papini.

[12]Mircea Eliade, *Memorii,vol.I. (1907-1960),* Ediţie şi cuvânt înainte de Mircea Handoca, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993, p.147.

[13]*ibidem*, p.147.

[14] Florin Ţurcanu, *Mircea Eliade Prizonierul istoriei,* traducere din limba franceză Monica Anghel şi Dragoş Docu, cu o prefaţă de Zoe Petre, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2005, p.136.

[15] Mircea Eliade, *Feminitate*, în Mircea Eliade*, Virilitate şi Asceză, Scrieri de tinereţe, 1928, op.cit.,* p.46.

[16] Mircea Eliade, *Feminitate*, în Mircea Eliade, *Virilitate şi Asceză, Scrieri de tinereţe, 1928, op.cit.,* p.44

[17] Mircea Eliade, *Feminitate*, în Mircea Eliade, *Virilitate şi Asceză, Scrieri de tinereţe, 1928, op.cit.,* p.45.

[18] Mircea Eliade, *Apologia virilităţii,* în Mircea Eliade*, Virilitate şi asceză, Scrieri de tinereţe, op.cit.,* p.235.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

localiste. În această „invitaţie la bărbăţie”[19] îmbrăcată în termeni autohtoni Eliade camuflează în fapt acel antisentimentalism viril al lui Papini, prezente în elementele alese de gazetarul român din futurismul european, curent acceptat ca atitudine existenţialistă, şi nu ca program estetic : „Aceasta nu mă împiedică însă de a scrie recunoştinţa pe care orice tânăr contemporan o datorează futurismului. Nu e vorba de influenţe. Fiecare am descoperit futurismul istoric după ce depăşisem un futurism personal. Există o stare de suflet – cu atitudini moderne sau filosofice, literare sau sportive, politice sau artistice – care nu-şi găseşte nici o legătură cauzală şi zgomotoasă în bătălia futuristă şi care totuşi poate fi desemnată sub numele de futurism.”[20] Toate aceste repere îi vor modela decisiv atitudinea culturală, chiar şi în poziţia de imitator, în gustul provocării şi furiei preluate de la maestrul italian. Din momentul în care Eliade ajunge să reclame defrişarea unor imense teritorii în cultura română, conchide Mihai Gheorghiu, se impune dominaţia unei conştinţe a adamismului cultural, a unui eu conchisdatoric, adăpat la izvoarele unei etici a curajului, o etică a masculinităţii, a unei noi virilităţi. Tema „omului nou” prezentă în publicistica şi epica de primă etapă creatoare eliadescă cucereşte în importanţă, devenind un program ideologic şi epic pentru întreaga epocă. În *Itinerariu spirtual* acest „om nou” – ca de altfel şi în eposul romanesc – se recomandă ca un om energic, vital, care, spre deosebire de omul nou al lui Papini „ştie să dizolve dihotomia subomului balcanic şi mioritic comun, depăşirea fiind una de tip hegelian, ducând la o adevărată revoluţie metafizică.”[21]

Tratarea temei „omului nou” în publicistică a condus la insinuarea politicului în discursul eliadesc şi ne gândim în acest sens la articolele definite ca „legionare”, asupra cărora exegeţii italieni au scris în contextul convergenţelor lui Eliade cu un alt italian, filosoful absolutului, Julius Evola. Brusc, gazetarul, scriitorul, istoricul religiilor român se vede cantonat într-un grup catalogat de extrema „dreaptă”, deşi articolele din perioada interbelică, care prin impetuozitatea lor demonstrau multă sinceritate, căutau un public fără distincţie în culoarea politică. Judecata apartenenţei la dreapta extremă, credem noi, s-a făcut mai cu seamă după „cercul partenerilor săi de aventură”[22], căci aşa-zisa atitudine legionară a lui Eliade trădează în fapt o teamă faţă de violenţa dezlănţuită în societatea românească, odată cu poziţionarea şi apoi înregimentarea de-a stânga sau de-a dreapta a multor colegi de generaţie : „Această teamă explică de ce apolitismul său de «intelectual» fusese expresia unei atitudini esenţialmente defensive”[23], ţine să sublinieze Florin Ţurcanu. Pe de altă parte, în ciuda acestei îngrijorări, trebuie să remarcăm că Eliade nu a întrerupt niciodată relaţiile cu prietenii săi Polihroniade, Nae Ionescu, unii din ei intrând în Garda de Fier. Aşa se explică de ce Mihail Sebastian consemnează în *Jurnal* „alunecările spre dreapta” ale prietenului său, după cum şi Comarnescu va remarca „poziţia puţin cam de dreapta” adoptată de Eliade în subiectele şi tonul articolelor anului 1935. În acest an, Eliade, devenit deja un simpatizant al lui Codreanu, va deschide drumul angajamentului politic. Treptat, şi Papini îşi va pierde haina *apolitismului*, glisând din zona activismului cultural, începând cu anul 1913, în cel al politicului, când îşi va exprima deschis opţiunea pentru „un bagno di sangue” („o baie de sânge”) şi alături de Soffici şi Prezzolini va transforma revista „Lacerba” într-un organ de presă favorabil intervenţionismului. În această revistă va publica articolul intitulat *Amiamo la guerra* (Iubim războiul) ce marchează în fapt primul pas în implicarea politică entuziastă. Îndemnul gazetarului italian este unul de idealizare a unui act de violenţă, căci îndeamnă fără rezerve, notând: „Amiamo la guerra ed assaporiamola da buongustai finchè dura. La guerra è spaventosa

[19] Amalia Lumei, *Geneza unui poem filosofic: Apologia virilităţii*, în „Observator cultural”, n. 603, 2 decembrie 2011.
[20] Mircea Eliade, *Recunoştinţă futurismului*, în Mircea Eliade, *Virilitate şi asceză, Scrieri de tinereţe, 1928, op.cit.,* p.216.
[21] Mihai Gheorghiu, *Reversul istoriei, Eseu despre opera lui Mircea Eliade*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2015, p.294.
[22] I.P.Culianu, *Addenda*, în *Mircea Eliade, op.cit.*, p.214.
[23] Florin Ţurcanu, *Mircea EliadePrizonierul istoriei, op.cit.*, p.310.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

– e appunto perchè spaventosa e tremenda e terribile e distruggitrice dobbiamo amarla con tutto il nostro cuore di maschi - ... ."[24], reţinând războiul ca act regenerator al destinului naţiei sale. Campania pro intervenţionistă a lui Papini se va prelungi şi în alte reviste, precum „Giornale del mattino" şi „Resto del Carlino". Vena de publicist politic se face resimţită şi în perioada guvernării mussoliniene prin manifestarea unei autarhii culturale oglindite în mod antinomic. Nu a ezitat să-i definească, de exemplu, pe Croce şi Gentile „i dioscuri dell'idealismo assoluto", văzând în aceştia spiritele ce aservesc şi supun Italia unui „vassallaggio spirituale verso il Sacro Germanico Impero dell'Idea Pura"[25], după cum nu a manifestat reticenţă în a-şi exprima ideile, prejudecăţile străbătute de puternice accente antiiudaice, aşa cum reiese din articolele publicate în revista „Il Frontespizio" şi în care se implică într-o campanie „contro il Risorgimento e il massonismo ebraico mondiale."[26] Anii '20 îl găsesc pe Papini aproape de regimul fascist care domina ţara, scriind articole ce se integrau în campania fascistă în favoarea ruralizării (din acest punct de vedere Papini şi Eliade se deosebesc, căci activismul cultural a lui Eliade se adresează intelectualităţii urbane a „generaţiei" sale), a se vedea articolul *Accuse alla città* (Acuze aduseoraşului), pentru ca în 1938 să adere alături de alţi 329 de intelectuali italieni la *Manifestul rasei*, printre aceştia numărându-se Giovanni Gentile, Julius Evola sau Giuseppe Tucci.

De cealaltă parte, contextul istoric în care Eliade interbelicul scrie mai mult de o mie de articole publicate în revistele româneşti îl va scoate şi pe acesta din arealul acţiunii strict culturale, întrucât nu puţine au fost momentele în care concepţia despre cultură reprezentată de el şi intelectualii generaţiei a avut conotaţii politice. La o privire exhaustivă, lectura acestor articole trimite la concluzia că deopotrivă gazetarul interbelic român, ca de altfel şi cel european, tânjeau după profeţii. Această nevoie, în cazul „tinerei generaţii" române, I. P. Culianu o leagă de necesitatea plămădirii unui personaj care să deţină rolul jucat de Nicolae Iorga pentru generaţia precedentă, sau de Ion Heliade Rădulescu pentru generaţia de la 1848. Dar profetul exista deja, observă acelaşi I. P. Culianu, întrupat fiind în persoana lui Nae Ionescu, iar Eliade îi era discipol.

Sfârşitul Primului război mondial perceput ca o tragedie, ca o ruptură ireversibilă faţă de trecut, a condus spiritele libere, tineri cu predilecţie, noua generaţie, la accesarea unor răspunsuri legate de aşteptările viitorului. În Italia, Papini şi Prezzolini îşi chemaseră tinerii lupi la a dărâma academiile, în România revista „Contemporanul" lansa imboldul „să ne ucidem morţii", cu alte cuvinte se impunea refuzul umbrelor trecutului şi se cerea coborârea tradiţiei de pe piedestalul cunoaşterii.

Convergenţele celor doi publicişti în câmpul jurnalistic se manifestă aşadar prin voinţa de totalizare, deţinerea puterii absolute, într-un discurs social, holistic, ce propovăduia în ultimă instanţă schimbarea la faţă a întelectualului. În *Memorii,* Eliade translează chestiunea *generaţiei tinerilor intelectuali români* fenomenului european: „De altfel, curând mi-am dat seama că «problema generaţiilor» nu era un fenomen exclusiv românesc: se discutase şi în alte ţări."[27] , firesc, aşadar ca atributele *şefului de generaţie*, să fie regăsite în mare parte în actorii acelei perioade.

Cât priveşte importanţa lui Papini în devenirea tânărului Eliade, aceasta nu a constat doar în modelul literar, intelectual ce se creiona constant, ci mai cu seamă în faptul că l-a determinat să înveţe italiana ca să-l poată citi, oferindu-i posibilitatea deschiderii unui alt orizont al cunoaşterii,

[24] Textul a fost extras din: http://www.pavonerisorse.it/storia900/tests/papini.htm [„Să iubim războiul şi să-l gustăm ca nişte gurmanzi, atât timp cât durează. Războiul este înfricoşător – şi tocmai pentru că sperie şi este groaznic şi teribil şi distrugător trebuie să-l iubim din toată inima noastră de bărbaţi".]
[25][„vasalităţi spirituale faţă de Imperiul Sacru Germanic al Idei Pure"]
[26] Roberto Chiarini (a cura di), *L'intellettuale antisemita*, Venezia, Marsilio, 2008, p.32.
[27] Mircea Eliade, *Memorii, vol.I, (1907–1960), op.cit.*, p.147.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

diferit de cel al colegilor de generaţie, anume cel al culturii italiene. Astfel vor fi descoperite două din pasiunile sale decisive în devenirea intelectuală şi spirituală: *filosofia Renaşterii* și *istoria teligiilor.*

BIBLIOGRAPHY

1. Chiarini Roberto (a cura di), *L'intellettuale antisemita*, Venezia, Marsilio, 2008.
2. Culianu I.P., *Addenda*, în *Mircea Eliade*, Ediția a III-a revăzută şi adăugită, Traducere Florin Chiriţescu şi Dan Petrescu, cu o scrisoare de la Mircea Eliade şi o postfaţă de Sorin Antohi, Polirom, București, 2004.
3. Gheorghiu Mihai, *Reversul istoriei. Eseu despre opera lui Mircea Eliade*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2015.
4. Lumei Amalia, *Geneza unui poem filsofic: Apologia virilităţii*, în ,,Observator cultural", n. 603, 2 decembrie 2011.
5. Eliade Mircea, *Memorii, vol.I. (1907–1960)*, ediţie şi cuvânt înainte de Mircea Handoca, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993.
6. Eliade Mircea, *Încercarea labirintului*, traducere Doina Cornea, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1990.
7. Eliade Mircea, *Virilitate şi asceză, Scrieri de tinereţe, 1928,* ediţie îngrijită de Mircea Handoca, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008.
8. Papini Giovanni, *Un Om sfârşit,* traducere Ștefan Augustin Doinaş, Ed. Polirom, Bucureşti, 2011.
9.Țurcanu Florin, *Mircea Eliade. Prizonierul istoriei*, traducere din limba franceză Monica Anghel şi Dragoş Docu, cu o prefaţă de Zoe Petre, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2005.

POLITICAL REFUGE IN THE TRAGIC LITERARY PARABLES

Ludmila Şimanschi

PhD, Assoc. Researcher, Institute of Philology, Academy of Sciences, Moldova

Abstract: The problem of political refuge as tragic historical destiny is dominant in the texts which review and reconceptualize the migration policies operated by modern and contemporary socio-political systems. Literary discourses with prophecies of his depths of Leon Donici „Uniformed", „Russian Revolution", „The Great Archimedes", „Parisian Letters" essentialize the autofictional drama of the refuge of bloody dictatorship of the Bolsheviks and the effort to harmonize the divergent interests of the Russian and Romanian worlds in Bessarabia, fighting for the Romanian cause of Bessarabia in Paris and undermining Communist strategies to turn into mankurt the human being through lucid revealing of the essence of communism in her tragic complexity.The novel „Crime of Olga Arbelina "by Andrei Makine presents dramatic search of identity of personage which wants to discard the noble mask in the voluntary French exile, after misspended her life and exhausted its role in delight to affront and provoke the disguises of history. Drama „Migraaaanți or we are too many on this wretch boat" by Matei Vişniec configures the parable of migratory humanism conjured of refugees of the Syrian War.

Keywords: political refugee, immigration policy, the tragedy of the refuge, migratory humanism, voluntary exile.

Problema refugierii politice ca destin istoric tragic este dominantă în textele ce reconsideră şi reconceptualizează politicile migraţiei operate de sistemele social-politice moderne şi contemporane. Discursurile literare cu profeţii de profunzimi ale lui Leon Donici *Nivelaţii, Revoluţia rusă,Marele Archimedes* şi *Scrisori pariziene* esenţializează autoficţional drama refugierii de dictatura sângeroasă a bolşevicilor şi efortul de a armoniza interesele divergente ale lumilor ruseşti şi româneşti în Basarabia, militând pentru cauza românească a Basarabiei la Paris şi subminând strategiile comuniste a mancurtizării fiinţei umane prin relevarea lucidă a esenţei comunismului în complexitatea ei tragică. Romanul *Crima Olgăi Arbelina* de Andrei Makine prezintă căutarea dramatică a identităţii personajului ce vrea să se debaraseze de masca nobiliară în exilul voluntar francez, după ce şi-a risipit viaţa şi şi-a epuizat rolul în voluptatea de a sfida şi provoca deghizările istoriei. Personajele trăiesc neantul exilului pe cont propriu, încercând să supravieţuiască şi să creeze sensuri pentru propria existenţă. Drama *Migraaaanți sau prea suntem mulți pe nenorocita asta de barcă* de Matei Vişniec configurează parabola umanismului migrator invocat de refugiaţii războiului sirian. Ideea exodului care a atins întreaga planetă, a ciocnirilor violente a celor două culturi: orientale şi occidentale este orientată spre meditaţia gravă asupra revoluţiei migraţioniste, care va dezechilibra resorturilor civilizaţiei umane, a democraţiei şi corectitudinii politice şi care are drept consecinţă *navigarea împreună pe marea diferenţelor, a antipatiilor, a contradicţiilor şi dilemelor noastre*.

Cei trei scriitori au trăit pe cont propriu experienţa biografică a migraţiei şi au reuşit să transforme problematica refugierii, a şocului cultural şi a identităţii ambigue arefugiatului în

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

poetică literară. Textele lor au o dublă tematizare: definind fenomenul cultural şi social al *literaturii migraţiei,* cât şi a *literaturii despre migraţie,* o literatură a relaţiei între spaţii, culturi, limbi diferite. În toate cele trei cazuri, literatura migraţiei a reprezentat o şansă de reînnoire a literaturilor naţionale şi de deschidere către spaţiul literaturii mondiale, dar şi un rezultat al modernizării culturale: revendicându-şi dreptul la cuvânt, ei preschimbă traumatismul experienţei de migrant în noi şi inedite problematici pentru spaţiul european. Refugierea devine din temă a unor scrieri autobiografice, mai mult sau mai puţin documentare, o adevărată poetică a scrisului literar care problematizează politica societăţii şi a stereotipurilor ei. Depăşind taxarea scrierilor sale care tematizează refugierea drept „literatură a compasiunii" sau „literatură a îndurerării" *[1, p. 21]*, marginalizată la emotivitate şi sentimentalism care se substituie eventualelor calităţi artistico-estetice, Leon Donici, Andrei Makine şi Matei Vişniec îşi revendică un univers literar concentrat şi complex, maturizat,care capătă caracteristicile concretizării particulare a unui discurs mai cuprinzător şi profund despre nestatornicia contemporană a certitudinilor şi a convingerilor, acea permanentă stare de refugiere a omului în/prin lume şi istorie, pe care migrantul, trecut prin experienţa unei rupturi existenţiale de adâncime, o trăieşte şi o poate pătrunde.

Leon Donici-Dobronravov, scriitor cu dublă obârşie şi personalitate remarcabilă a lumilor conexe: română, rusă, franceză, cunoaşte pe viu ororile dictaturii bolşevice, modelându-le cu o mai rafinată atenţie la realităţile istorice evocate. Este de apreciat şi în prezent sinceritatea cu care îşi afirmă convingerile şi curajul adversităţii cu puterea ţaristă sau comunistă. În creaţia sa întâlnim elemente de autobiografie poetică a memoriei salvatoare a refugiatului persecutat de uraganul roşu al bolşevismului, dar nu se doreşte emanciparea totală de (auto)biografismul experienţei-limită a migraţiei, textele rămânând a fi expresia literară a unei conştiinţe etice care se vrea tot mai trează şi vigilentă, cu o acuitate unică, o înţelegere lăuntrică a exilului: „Paginile de faţă sunt numai ceea ce am văzut, am trăit şi am suferit." *[2, p.* 354*]* Poetica sa a refugierii politice este o poetică a rezistenţei faţă de uniformizarea şi dezumanizarea impusă, la niveluri şi prin căi evident diferite, de regimul politic, dar şi o poetică parabolică a demascării ideologiilor care pervertesc sau absolutizează abuziv idealurile. Biografismul puternic marcat de experienţa imigraţiei, fără evocări colorate de nostalgia emigratului, prezintă destinul înstrăinatului în lumea rusă, mântuit prin revenire la limba română în care scrie *Revoluţia rusă* şi prin înhumarea în pământul basarabean. El adat un strălucit exemplu de aderare la patria reînviată.Graba de readaptare a scriitorului pribeag în valul de mii de refugiaţi prin Rusia prăbuşită în anarhie, de contopire cu viaţa românească ţin de rădăcinile reaclimatizării voluntare: România nu a fost o ţară în care el s-a naturalizat sub nevoia noilor condiţii de existenţă, el venea în oraşul său natal, de aceea, lucid, şi-a recunoscut şi afirmat originea românească. Lucian Blaga aprecia mult întoarcerea la „sângele său moldovenesc cu inconştiente înrudiri spre miazăzi. A făcut de atunci eforturi gigantice de a-şi turna sufletul deplin format aiurea în tiparul unei limbi de care abia vag îşi aducea aminte." *[3, p.* 342*]* Dorinţa de a-şi face simţită prezenţa în spaţiul românesc era ardentă, el se descoperă român şi-şi reaminteşte limba pe care a vorbit-o de copil, ajungând la acele premoniţii literare privind evoluţia comunismului atât de elogiate de critica română, căci reuşeşte să transgreseze în spaţiul literar românesc teme parabolice mai puţin abordate, în care surprinde esenţa comunismului în complexitatea ei: „*În toată viaţa, sub jugul bolşevicilor,* n-a fost nimic, dar absolut nimic curat, nimic cinstit. Ca şi cum toată viaţa s-ar fi înecat într-o negură densă şi eternă. Crimă în faţa spiritului, crimă în faţa civilizaţiei, crimă în *faţa culturii, crimă în faţa omenirii – din aceste elemente generale se compunea sâmburele vieţii în republica sovietului. Teroarea roşie, munţii de cadavre, iată simbolul vremurilor care făgăduiau un cer*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

nou şi un pământ nou. Luciditatea interpretării situaţiilor de derivă, precum şi conştientizarea atentatului camuflat al comunismului împotriva firii umane, agonie a principiilor morale şi spirituale odinioară imuabile, antiutopismul scriiturii cedenunţă mitui umanist al revoluţiei ruse**,**relevă sentiment tragic al fatalităţii şi absurdului existenţial: „Când îmi amintesc de trecut, mi se pare că am dormit și am visat un vis înspăimântător și urât. Nu pot descrie azi domnia bolșevicilor cu răceala necesară unei descrieri adevărate.” *[3, p. 512]*

În schița Nivelații Leon Donici tematizează trauma psihologică a migranților ruși din Basarabia, invocând parabolic deșteptarea din somnul morții a lui Lazăr, intertextulizată din nuvela Eliazar de Leon Andreev: „Această nuvelă mi-o reamintesc privind la refugiații veniți acum din împărăția ce se zugrăvește în închipuirea noastră ca o țară legendară*.” [3, p. 237]. Naratorul încearcă să citească autentic stările umane de pe chipul refugiaților, dar decelează doar indiferența. Constatările observației atente sunt cât se poate de neobișnuite: oamenii care s-au salvat de teroarea roșie sunt fără impresionabilitate, a rămas doar umbra oamenilor, care denotă apariția unei „generații noi încă nevăzute și necunoscute.” [3, p. 237]. Automatizarea și moartea spiritului ascunde o tragedie profundă: „Stau la masă într-o tăcere adâncă și surdă. Niciun zâmbet. Nicio schimbare de cuvânt. Automați.” [3, p. 237]. Indiferența domină sufletele refugiaților, fiind cauza tocirii interioare, dar și a nivelării manipulatorii la care au fost supuși în cei trei ani de domnie bolșevică. Deprinderea cu urmările rânduielii bolșevice sunt drastice: insensibilitatea în cazul omorurilor și întronarea unui urât nemărginit. Scriitorul descoperă, analizând problema socialismului literaturizat mistic de Dostoievski în romanul Dracii, că această nivelare-uniformizare instaurează domnia mediocrității, obișnuința de a vedea dracii, și aduce omul în pragul alienării totale: „Împărăția nivelării rar îi produsă prin foc și sabie. Ce nebunie! ” [3, p. 239].*

Umbrele osândiților la moarte devin în nuvela Marele Arhimedes numere, cu care operează regimul, subordonate unei voințe ordonatorii supreme, și urmează o viață mai automată decât odinioară, se mișcă într-un spațiu terifiant, anihilator de ființă: „Oamenii ca oamenii... Dar totuși, se simte ceva în ei... se simte ceva îngrozitor, ceva din lumea cea pe care n-o cunoaștem.” *[3, p. 64].*

În textul De la Petrograd în Basarabia sunt reconstituite destinele surghiuniților din cauza violenței, brutalității și criminalității regimului totalitar, motiv care a stat la baza relocalizării forțate: „Autoritățile au proclamat teroarea roșie. Viața în Petrograd se făcea imposibilă. Gândul de a părăsi Petrogradul îmi cuprinse inima, în fiecare zi mai adânc și mai puternic. Dar nu știam ce încercări mă așteptau pe calea aceasta ce mi se părea atât de ușoară.” [3, p. 231]. Structurile traumatizante autogeneratoare sunt intercalate în relatările conflictului, personajele sunt victimele unui puternic șoc politic și cu greu pot reflecta asupra cataclismelor istorice, retrăite dureros în amintiri, pentru a reînnoda memoria. Autorul, insistând pe autobiografic, fragmentaritate narativă și dinamicitatea circulară, repetitivă, creează un univers tensionat și claustrat. Personajele-refugiați sunt aruncate în tumultul necunoscutului, al ambiguității existenței. Textul configurează un fundal istoric aliniat unuia personal, din care transpare destinul violent al supraviețuirii și al necesității de a-și negocia și resemnifica identitatea și locul în lume odată cu disoluția lumilor din trecut și a celor în care personajele trăiesc. Analizând fizionomia scriitorului-refugiat rus, descoperă ciudățenia lui, pierderea sensului realității în așteptarea schimbării regimului și potențarea rolului de jertfă: „*Nu știu că mai există vreun alt subiect atât de dureros ca soarta scriitorului rus în refugiu, care trăiește tragedia rusă mai profund, mai bolnăvicios decât alți emigranți. Îndurând toate mizeriile vieții cot la cot cu compatrioții săi, el n-are nici posibilitatea să mărturisească în plină*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

voie ceea ce cugetă, deoarece toate publicaţiile, fie ziare, fie reviste, sunt organe de partid par excellence." [3, p. 215]. Întreaga literatură în refugiu devine astfel o necontenită literatură de amintiri şi suspinuri, din care lipseşte adânca cugetare, pătrunderea sensului profund al evenimentelor petrecute: „Refugiu e un examen greu al soartei, la care au căzut aproape toţi, e cea mai straşnică încercare." [3, p. 221].

Rătăcit între două lumi, Leon Donici nu-şi găsise locul nici în Basarabia, nici la Bucureşti, mânat de nostalgii nelămurite care îl chemau către o lume părăsită, lumea scriitorilor ruşi refugiaţi, pleacă în Franţa. La Paris, între ruşi, devine apărătorul drepturilor basarabenilor, protestând în presa franceză şi în cercurile emigranţilor ruşi contra politicii ruseşti colonizatoare care lucrează în străinătate cot la cot cu duşmanii României. El de*nunţă propaganda bolşevică care inundă presa şi literatura europeană, încearcă să înţeleagă avântul Sovietelor de a înşela refugiaţii, propunându-le revenirea în patrie: „Eu nu înţeleg cum în ţara morţii roşii se poate scrie: «Veniţi la noi!» O statistică ne arată că lumea fuge de acolo, fuge disperată. Povestea unui refugiat îmi spune mai mult decât miile de versuri şi de manifestări poetice. " [3, p. 270].* Conştientizând că viaţa în străinătate e plină de învăţăminte şi acest spaţiu interstiţial al refugiului oferă avantajul nepreţuit al mobilităţii, câştigul prospeţimii privirii şi profitul lucidităţii, avertizează asupra unor conspiraţii grave cum ar fi atacurile cu caracter sistematic şi bine aranjate ale Ambasadei Sovietice, calomniile migranţilor- gazetari ruşi, dar şi formarea unor asociaţii ale falşilor emigranţi basarabeni, care au fugit în străinătate să scape de serviciu militar şi care protestează contra României: „E lucru nostim: în străinătatea e pornită o campanie înverşunată împotriva Basarabiei, iar Basarabenii tac din gură ca o oaie care suge lapte. *De aici, din străinătate, vorbesc basarabenilor şi aş dori ca vorba mea să ajungă la urechile lor. Din toate puterile trebuie să vă adunaţi împrejurul României. Afară de datoria cetăţenească e o chestiune de bun-simţ şi dacă doriţi de bun gust. Am văzut şi cunoscut pe cei care pretind Basarabia. Să ne ferească Dumnezeu de ei! " [3, p. 299].*

Scriitura terapeutică, revelatorie de adevăruri tangibile, a occidentalului naturalizat Andrei Makine, evadat din lumea închistărilor ideologice ale regimului comunist, aduce o nouă mărturie contemporană despre condiţia tragică umană a refugiatului, despre cataclismele secolului al XX-lea şi impactul lor, adesea devastator, asupra individului. Tangenţial ontologică, opera relevă procesele active ale societăţii postmoderne ce se confruntă cu multiple dileme etice. Exploatând ultimul stadiu al filozofiei personale, dar şi menţinând ambiguitatea morală, scriitorul afirmă programatic vocaţia etică a literaturii prin aserţiunea care recunoaşte literaturii miza şi forţaredresantă în „epoca post-moralităţii" [4, p. 22] sau „amurgului datoriei" [4]: Makine consideră: „Literatura este ultima redută a rezistenţei în faţa maşinilor de cretinizat. Este ultimul refugiu al gândirii libere şi prostituarea ei ar trebui să fie considerată o crimă împotriva umanităţii." [5, p. 145].

Romanul *Crima Olgăi Arbelina* de Andrei Makine, catalogat drept senzualist de critica franceză, prezintă Franţa postbelică ca spaţiu romanesc al exilului. Olga Arbelina, prinţesă rusă, născută în Rusia ţaristă o dată cu secolul al XX-lea, se refugiază în tinereţe, după Revoluţia din Octombrie, la Paris. În primăvara lui 1939, părăseşte Parisul, se desparte nu numai de soţ, ci şi de casta ei, instalată după refugiu cu predilecţie în capitala Franţei, şi vine la Villiers-la-Foret, în provincie, unde pentru prima oară, are senzaţia trăirii unei vieţi autentice. În monotonia somnoroasă din Villiers-la-Foret solitara refugiată înţelege importanţa soliditătii acestei lumi a rutinei, preferată nestatorniciei din tinereţe, şi are impresia că s-a regăsit pe sine: „Cu toate acestea, acolo, în orăşelul acela adormit, unde toată lumea recunoştea după ureche scârţâitul uşii micii brutării din cartierul de jos, în monotonia lungilor zile provinciale, pentru prima oară din

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

copilărie încoace va avea impresia că nu mai joacă un rol, că este în sfârşit ea însăşi, că ajunge din urmă, după un ocol întortocheat şi inutil, viaţa care îi era hărăzită." [6, p. 86].

Comunitatea de emigranţi ruşi de lângă Paris, supranumită sugestiv Hoarda de Aur, își creează geografic și mental o heterotopie a refugiaților, a exodului rusesc postrevoluționar, un context straniu *între-două-lumi* − Rusia și Franța − lărgit straniu la o lume *între-două-timpuri*: „De altfel, timpul în care trăia emigraţia, mai ales înăuntrul Hoardei de Aur, era foarte singular şi el. Un timp făcut din trecutul lor rusesc, din care ei se iveau uneori, în mijlocul vieţii franţuzeşti, rătăciţi, stângaci, continuând cu un monolog conversaţia începută în viaţa lor de altădată. Aveau cu toţii vârsta din ultimii lor ani ruseşti." [6, p. 115]. Refuzând reintegrarea și adaptarea, emigranții trăiesc sărbătorile de iarnă în Franța ca în Rusia, dar inexistente în calendarul țării adoptive, și își crează iluzoriu un cronotop al detașării de prezentul exilului: „Întârzierea aceasta dădea naştere unei uimitoare confuzii temporale, unei paranteze de negăsit în calendare, unei bucurii, adesea inconştiente, de a nu aparţine vieţii care-şi relua trista ei cadenţă din ianuarie. În iarna lui 1947 cele două săptămâni rătăcite între sărbători în ultimele zile de decembrie le păreau emigranţilor şi mai pustii ca de obicei, şi mai rupte de viaţa de zi cu zi din Villiers-la-Foret." [6, p. 186]. În plus, își păstrează dreptul de a critica populația care i-a salvat de calvarul revoluției: „Vai, francezii aceştia! Sunt incorigibili! " [6, p. 76].

Scriitorul modelează minuțios diferențierea ghetoului rusesc de populația franceză, care își trăiește propria cronologie istorică izolată: „Pentru francezi, aventura acelui cuplu ciudat a marcat, înainte de toate, adevăratul început al perioadei de după război. [...] Şi ruşii vedeau în moartea lui Goleţ un eveniment, să zicem, istoric. Da, au simţit în cronologia lor personală naşterea unui *înainte* şi a unui *după*. Începutul acelei cronologii mergea până la Revoluţie, la războiul civil, la fuga de-a curmezişul Rusiei incendiate de bolşevici. Apoi venise pentru ei epoca înrădăcinării la Paris, la Nisa şi, pentru unii, în monotonia somnoroasă din Villiers-la-Foret. Mai târziu, în 1924, cumplita decizie a francezilor de a recunoaşte regimul sovietic. În 1932, şi mai grav: emigrantul rus Pavel Gorgulov îl asasinează pe preşedintele Paul Doumer! Timp de câteva săptămâni toată partea rusească a oraşului trăise cu frica represaliilor... Apoi izbucnise războiul şi, paradoxal, îi reabilitase întrucâtva în ochii francezilor − datorită victoriei aceloraşi bolşevici asupra lui Hitler. În fine, cel din urmă eveniment, legătura incredibilă dintre prinţesa Arbelina şi caraghiosul de Goleţ. Femeia aceasta marcase cronologia rusească din Villiers-la-Foret prin simpla ei stabilire în oraş în primăvara lui 1939. Încă din prima zi emigranţii începuseră să aştepte o schimbare miraculoasă, pe care o prinţesă trebuia negreşit să o producă în viaţa lor." [6, p. 30]. Ruşii de origine modestă din Villiers-la-Forăt încercau să nu vadă latură reală a lucrurilor, visau să trăiască o frumoasă melodramă *Prinţesa în exil* (care nu supravieţuiesc decât datorită viselor şi amintirilor),mizând astfel săobţină o revanşă asupra diasporei pariziene, pătrunsă de importanţa titlurilor sale, arogantă şi inaccesibilă. Simplitatea şi discreţia Olgăi îi dezamăgesc, căci ea refuză să joace rolul trufaş de castă: „Astfel, minunea pe care o aşteptaseră cu toţii se mărginise la îmbogăţirea considerabilă a bibliotecii pe care o conducea prinţesa şi la scorușul plantat în faţa treptelor casei ciudate în care doar ea acceptase să locuiască, un şopron lung din cărămidă roşie, lipit de zidul fostei fabrici de bere în care se stabiliseră emigranţii la începutul anilor douăzeci, amenajându-şi locuinţe, un azil pentru persoanele în vârstă, o sală de lectură, o cantină... Da, prinţesa îi dezamăgise crunt! " [6, p. 31]. Moartea ei tragică este privită ca o batjocură de ei și o prostie de neînchipuit, căci coborâse până la o relație cu un hinger.

Olga Arbelina încearcă să înțeleagă lucid întreaga tragedie a exodului rusesc, căutând insistent cauzele care au permis unui imperiu să fie demolat. Conștientizează faptul că ideile

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

anarhiste, nebuniile deghizării de la balurile mascate, care au cuprins întreaga Rusie, au provocat schimbarea cursului istoriei: „Istoria pare să se sature de deghizările şi de pretenţia lor de a-i schimba cursul, de a-i accelera mersul. Istoria, sau pur şi simplu viaţa, se pune în mişcare greoi, ca o fiară uriaşă deranjată în plin somn, şi începe să-i zdrobească, într-un monstruos du-te-vino al forţelor sale, pe toţi aceşti homunculi capricioşi, nevrozaţi, împotmoliţi în reflecţiile lor sterile. Poporul, căruia îi invocau numele între două pahare de şampanie, între două strofe, se arată dintr-o dată sub înfăţişarea unui enorm matelot din Marea Baltică, care le sparge uşa cu patul unei puşti, le străpunge măruntaiele cu baioneta, le violează femeile, înăbuşă scâncetele copilului lor sub călcâiul lui cu ţinte. Şi iese sătul, zâmbitor şi mândru, căci simte vântul Istoriei. E greu să rezişti farmecului puterii ei primare... ” [6, p. 126]. Neantul exilului are gustul cotidian şi înţepător al foamei, al terorii permanente, meschine. Într-un flux nesfârşit al surghiuniţilor care va curge din oraş în oraş, spre sud: „Parisul seamănă cu gâtul unei pâlnii − imensa Rusie îşi transvazează masa de oameni.” [6, p. 128], Olga, flămândă, în zdrenţe, cu ochii inflamaţi, simte că nu va mai putea să zâmbească, nici să simtă bucuria, nici să-şi permită să fie fericită după ceea ce a trăit şi a văzut. Sosită la Paris, după lungi ocoluri de-a curmezişul Europei, rămâne mai multe luni într-o înduioşare dureroasă în faţa lucrurilor celor mai simple. Dar, mai ales, ajunge să se convingă că viaţa ei va fi până la sfârşit o gravă şi melancolică celebrare a trecutului. Apoi, când trupul i se eliberează de ultimele urme de suferinţă şi îşi cere drepturile, trăieşte trezirea emigraţiei după şocul dezrădăcinării: „Molipsitorii ani nebuni, îşi va spune ea, veselia unui popor care voia să uite de război”, fiind tentată de o nouă deghizare, viața ei devine o replică a mascaradelor de altădată. După şapte ani de rutină sfâşietoare, ea se surprinde îndoindu-se de sinceritatea rolului jucat în aceşti ani frivoli şi fugari, în care disperarea devenise modul lor de viaţă, și simte că și-a epuizat rolul, nu mai vrea să poarte masca deghizării.

Makine demitizează imaginea dramatică a emigrantului rus, căci Olga Arbelina nu suferă din cauza surghiunului şi nu participă la condamnarea comunitară a noilor stăpâni ai Rusiei, ci chiar afirmă din propria experienţă că revoluţia a fost provocată de marele avânt anarhist:„Revoluţia a fost zămislită nu atât în noroiul din cartierele populare, cât în murdăria din palate...” [6, p. 32]. Femeia, „care nu voia să-şi accepte viaţa epuizată, o femeie care mai spera, o femeie care refuza să aştepte bătrâneţea şi să moară înaintea morţii” [6, p. 115], nu vrea să mai joace rolul prinţesei Arbelina,şi trăieşte neantul exilului pe cont propriu, încercând să supravieţuiască şi să creeze sensuri pentru propria existenţă, sprijinindu-se numai pe ceea ce deţine ca resurse personale. Tentată de voluptatea de a sfida, de a provoca viaţă risipită, încredinţată că „lumea e aşadar jocul acela excitant, crud, un joc cu combinaţii inepuizabile, cu reguli pe care le poţi schimba tu însuţi în timpul partidei” [6, p. 123], rătăcită, în căutarea de sine,Olga Arbelina ajunge să conştientizeze necesitatea debarasării de măşti, de deghizările istoriei, epuizându-şi toate rolurile şi eliberându-se de ultimele simulacre.

Pentru a releva hăul purtat în sine al personajului Olga Arbelina şi partea cea mai ascunsă a fiinţei sale, prozatorul introduce ca strategie productivă narativă *cenzura vigilentă* sub forma unei voci nemiloase „afurisită mică”, apărută în timpul acelor baluri mascate din adolescenţă, care îi sună mereu în cap şi cu care se războieşte Olga Arbelina: „Cenzura vigilentă care veghează asupra fericirii noastre. Ovoce nemiloasă, mereu la pândă. Era o voce tânără, venită din altă epocă a vieţii ei, unul din vechile euri, care nu îmbătrânise şi o irita adesea cu observaţiile lui cinice.” [6, p. 57]. Ea chinuie şi detectează unghiurile ruşinoase ale fiecărui gând al personajului: „Ovoce batjocoritoare, agresivă, care rănea întotdeauna cu precizie” [6, p. 78].

Descoperind în copilărie complexitatea găunoasă a vieţii, măcinându-şi tinereţea în agitaţia schimonosită anarhistă, personajul feminin simte în prezentul narativ că duce o viaţă

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

greşită, începută prost. Îşi doreşte trăirea unei vieţi care le va rămâne necunoscută celorlalţi, căci „ceilalţi ne fac să trăim în lumi surprinzătoare, creând dubluri inventate" [6, p. 49], eliberându-se de toate vocile care se contraziceau în capul ei, de „toate privirile care o goleau de ea însăşi" [6, p. 91] şi de viaţa comunitară care îi repugnă din cauza artificialităţilor rolurilor pe care trebuie să le joace. Paradoxal dorinţa i se îndeplineşte: are o viaţă secretă, inaccesibilă celorlalţi, dar trăită într-o experienţă şi mai tragică a adulterului, „un neant de nenumit" [6, p. 146], „monstruozitate neverosimilă" [8, p. 85], care dezvăluie ceva de neconceput, o lume care îngrozea, dar nu se lasă nici spusă, nici ghicită: „Acum totul era spus, nu mai era nimic de înţeles, ştia totul chiar şi aşa cuvântul *incest* răsunase deja în ea, dar în asemenea străfunduri cavernoase ale gândului său, încât, urcând până la limbaj, se transformase în *crimă*, în *monstruozitate*, în *oroare*." [6, p. 91]. Simulând moartea conştiinţei, „moarte momentană, care-i făcea trupul insensibil" [6, p. 187], ea se împotmoleşte în labirintul ambivalent abisal, simbolizat prin imaginea onirică a conacului fără fund, în continuă schimbare, şi bulversarea ontologică încrâncenată. Personajul caută înverşunat cauza noii vieţi dezastruoase: „Ziua care deviase cursul normal al lucrurilor, să găsească vinovatul." [6, p. 108] şi ajunge să găsească explicaţia în afara individualităţii sale, în contextual istoric: „Vieţile noastre erau asemenea acelui început de secol bolnav. Voiam să-i semănăm. Şi astfel în loc să trăim ne jucam de-a viaţa denaturată, capricioasă. Aveam impresia că paralel viaţa obişnuită demnă de dispreţ, căci era prea rectilinie, continuă şi că vom putea oricând reveni la ea când ne vom sătura de jocurile noastre şi am trăit viaţa aceasta prost aleasă aleasă în joacă cu privirea aţintită asupra celeilalte. Iar ceea ce mi se întâmplă astăzi, lucrul monstruos, criminal, odios pe care-l trăiesc eu, este însăşi natura acestei vieţi denaturate." [6, p. 189].

Prozatorul atrage atenţia asupra importanţei contextului moral social al persoanei, care informează şi face inteligibile alegerile personajului care se raportează la propria viaţă cu practicile diferite ce constituie contextul acelei vieţi: „Impresia că într-o bună zi viaţa îşi pierduse o anumită rectitudine, justeţe, regularitate. Într-o zi în care se vârâse în viaţa lor rusească, în toată ţara, un straniu capriciu. Brusc, îi apucase pofta să arate că rectitudinea aceea nu era decât o himeră, o prejudecată de negustori. Şi că se putea trăi fără să o respecţi, ba chiar sfidând-o. Şi că milioane şi milioane de persoane în perioada aceea, descoperise că ordinea lucrurilor se fisura, gata să se prăbuşească, sau că, de fapt, nu exista nici o ordine, nici o rectitudine, doar obiceiul servil care îi lega. Şi capriciile acelea, ca un drog, dădeau pentru câteva zile o senzaţie ameţitoare de eliberare, dar cereau doze din ce în ce mai puternice, amestecuri din ce în ce mai neobişnuite. Aspirau cu toţii la capriciul suprem." [6, p. 188].

În final, jinduind plăcuta simplitate a vieţii sănătoase şi compasiunea desăvârşită, Olga Arbelina speră să găsească un suflet căruia să i se destăinuie, căruia să-i vorbească despre abisurile pe care le cunoscuse, care s-o înţeleagă, să nu-i judece perindările amăgitoare ale vieţii: „Să spună totul pentru a fi înţeleasă şi până când cealaltă viaţă, pe care o căutase atât de stângaci şi pe care ea o cunoscuse atât de puţin, le va apărea în sfârşit în firava veşnicie a cuvintelor omeneşti." [6, p. 220].

Romanul lui Makine denunţă ameninţarea de uniformizare a sistemelor care anulează recunoaşterea individualităţii, punctează necesara reconectare a literaturii la societate, renunţarea la subiectele autopoetice şi naraţiunile autoreferenţiale şi orientarea spre redundanţele moralizante antianarhiste şi antitotalitare prin alternative deschise, regândind estetic rolul eticii în postmodernitate prin întoarcerea la morală ca poziţie fundamental ontologică. Dezorientarea axiologică declanşată în destinul personajelor-refugiaţi este cauzată de distrugerea eului moral prin reguli etice heteronome, prin opţiuni ce se fac din impulsuri contradictorii impuse din afară.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Matei Vişniec, scriitor român refugiat în Franța, obosit să lupte cu cenzura, cu dictatura comunistă și absurdităţile sistemului, reușește să renască la Paris și să învețe limba franceză în care scrie, respectând și limba română în care își autotraduce textele. Inventariind de douăzeci și cinci de ani în calitate de jurnalist crizele, intoxicarea lumii și problemele care nu se mai termină, ajunge să resimtă neputința identificării unei soluții pentru iraționalitatea omului. Eliberarea de povara neputinței vine prin scrierea artistică care poate oferi răspunsuri mult mai nuanţate decât toate celelalte discipline ale spiritului când vine vorba despre *enigma numită om*:„Scriitorul din mine continuă însă să creadă în om, în capacitatea sa de a construi edificii morale luminoase, în puterea sa de a-şi depăşi limitele şi de a se ridica spre civilizaţie, în capacitatea sa de a-şi conştientiza contradicţiile şi de a ieşi învingător din lupta cu el însuşi.” [7, p 1]. Încrezător în forța teatrului, redutabilă formă de cunoaștere, de a înveșmânta înțelegerea realității în splendoarea adevărului, decide să denunțe dictatura gândirii politice corecte, care a luat amploare mare în Europa, în drama *Migraaaanți sau prea suntem mulți pe nenorocita asta de barcă.* Abordând subiectul, de care era *încărcat* ca jurnalist, al valurilor de migranți sirieni ce au bulversat recent întreaga Europă, insistă asupra ciocnirii civilizațiilor occidentale și islamice care provoacă o criză a migrației fără precedent și afirmarea unei noi direcții social-filozofice − *umanismul migrator*. Naivitatea Occidentului, deschis și generos, vinovat de pretenția că predă idei universaliste, a provocat confruntarea a două concepții universaliste, permițând afirmarea unui alt tip de universalism care interpretează egoist *Coranul*. Europa reacționează greoi, mai crezând că va putea să inspire valorile spirituale și democrația, dar, de fapt, se ascunde sub puterea anchilozantă a gândirii corecte care convine politicienilor, gânditorilor generoși și naivi, care îngrijindu-se de limbaj, nu trebuie să reacționeze și nu au astfel responsabilitatea față de realitate: „**CONSILIERUL** – Utilizează termenul de *migrant.* **ÎNALTUL RESPONSABIL POLITIC** – De ce? **CONSILIERUL** – De frică să nu stigmatizeze. **ÎNALTUL RESPONSABIL POLITIC** – Să nu stigmatizeze pe cine? **CONSILIERUL** – Păi, tocmai, să nu-i stigmatizeze pe imigranţi şi pe clandestini.” [7, p. 10]. Pe lângă toate, din incompetență, se impune un concept al *migrantului* care înlocuiește pe cel de *imigrant* și *refugiat,* producând aculturalizarea, căci refugiații nu vor să se integreze, rămânând membri ai familiilor lor culturale. Migrantul nu mai cade sub incidența obligației de a respecta ceva, pentru că el se consideră cetățean al lumii. Multiculturalismul nu este soluția reușită, e o nouă tentativă de sinucidere a civilizației europene. De la prea mult multiculturalism, însăși Uniunea Europeană va face implozie.

Vişniec avertizează în piesă că Europa trebuie salvată și regândită, căci o amenință o revoluție lentă culturală care va perturba spații și nu ține doar de aspectul religios, ci de promovarea unei imagini idealizante a nivelului de trai european care atrage valuri de refugiați:„**MIGRANT 1**– Nusuntemdelocsigurică există viaţă deapoi, că vomaveaoadouaviaţă după moarte… **MIGRANT 2** – Da, asta este problema noastră. Şi ne frământă, şi ne frământă… **MIGRANT 1** – Şi din cauza asta ni se pare că e mai bine să ne trăim cât mai intens viaţa asta pe care o avem… **MIGRANT 2** – Adică ni se pare că trebuie să încercăm să profităm totuşi de ea… **MIGRANT 1** – Şi din cauza asta am şi venit de fapt aici la voi…**MIGRANT 2** – Şi vom continua să venim aici la voi… **MIGRANT 1** – Din cauza acestei îndoieli… Care este de ordin filozofic, sper că aţi remarcat. .” [7, p. 32].Teatru modular care prezintă situații tragic-absurde încearcă să răspundă la avalanșa de întrebări care vizează fenomenul a cărui dinamică ne privește pe toți: „Cine sunt ei, migranții? Ce forță îi pune în mișcare, cu ce resurse manipulatoare, umane și de propagandă operează aceasta? Ce tip de anticorpi își creează Europa în trupul ostenit și anchilozat sub povara propriilor legi și a propriei democrații admirate secole întregi? ” [7, p. 1].

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Provocând un fenomen atât de complex și de complicat, încât amenință cu începutul unei noi ere a migrațiilor majore, Europa nu a propus politici concrete de integrare a migranților, deveniți o umilă masă amorfă, paralizată de frică și redusă la esența supraviețuirii: „**TRAFICANTUL** –E perfect, acum toţi sunteţi egali… Nu mai aveţi identitate… Sunteţi toţi refugiaţi de război… De aia, v-aţi părăsit ţările, pentru că sunteţi victime de război şi aţi fugit din calea luptelor. Asta va trebui să le spuneţi poliţiştilor şi grănicerilor când or să vă ceară să vă identificaţi… E clar? Înnici un caz să nu le spuneţi că trăiţi în mizerie şi că vă mureau copiii de foame. Pentru că dacă le spuneţi că aţi fugit de mizerie şi de foame, ăştia vă trimit pe loc înapoi în mizeria din care aţi venit. Mizeria şi foametea nu sunt motive ca să cereţi azil politic. Singura voastră şansă este să spuneţi că aţi fugit de război, iată deci de ce aţi venit în Europa, ca să nu fiţi masacraţi, s-a înţeles? ” [7, p. 5].

Sensurile parabolei postmoderne, într-o arhitectură a polimorfismului structurilor modulare, converg spre asocierea fenomenului migraționist, care a căpătat în ultimii ani dimensiuni necontrolabile și aproape catastrofale, cu o revoluție globală: ,,Revoluția constă în faptul că, brusc, barmanul pus să servească planeta s-a săturat să mai toarne în unele pahare whisky adevărat și în altele poșircă. Și uite că s-a enervat și a decis să facă un fel de cocktail gigantic. Iar acum tocmai amestecă *shaker*-ul.”[7, p. 35].

BIBLIOGRAPHY

1. Dunphy, Graeme. Migrant, Emigrant, Immigrant. Recent Developments in Turkish-Dutch Literature, în „Neophilologus”, 85/2001, p. 1–23.
2. Donici, Leon. *Scrieri. Vol 1*. Chişinău: Ştiinţa, 2015.
3. Donici, Leon. *Scrieri. Vol 2*. Chişinău: Ştiinţa, 2015.
4. Lipovetsky, Gilles. *Amurgul datoriei*. Bucureşti: Babel, 1996.
5. Baciu, Virginia. *Andrei Makine – o voce aparte în romanul francez.* Postfaţă la *Crima Olgăi Arbelina*. Iaşi: Polirom, 2001.
6. Makine, Andrei. *Crima Olgăi Arbelina*. Iaşi: Polirom, 2001.
7. *Vişniec, Matei.Trilogia balcanică. Migraaaanți sau Prea suntem mulți în aceeași barcă*. București: Humanitas, 2016.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE LINGUISTIC STRUCTURE OF DIMITRIE ANGHEL'S POETRY

Cosmina Andreea Roşu

PhD Student, University of Piteşti

Abstract: By the time the spelling rules were established, in 1904, Dimitrie Anghel's literary writings were ready to be published. The author did not meet any difficulty in achieving the wanted expressivity or did not have to exceed some language barriers from the beginning of the 20th century.
The poet uses different dialectal areas which contribute to the specificity of his poetic language and to it's incontestable modernity. In what concerns the grammatical structures of Dimitrie Anghel's poetry, they are of medium complexity, but not complicated because their weight is not directly proportional with the one in the language at the speaking level. Dimitrie Anghel's poetic language is a modern and balanced one, with many archaic features compensated by the abundance of neologisms.

Keywords: traditional words, neologisms, phonology, grammatical structures.

Având în vedere faptul că în 1881 Academia Română a lansat prima normare ortografică oficială în urma lucrărilor coordonate de Titu Maiorescu, acesta este momentul în care se încheie perioada de influenţă a latiniştilor. Se stabilizează astfel problemele de ortografie odată cu publicarea *Regulilor...* în 1904, dar şi cu publicarea, în acelaşi an, a *Dicţionarului ortografic al limbii române* al lui Ştefan Pop. Însă, rămân nerezolvate, din punct de vedere teoretic, şi se află încă în dispută problemele de fond ale vocabularului.

În concepţia lui G. Ibrăileanu, limba literară nu era încă fixată, cu o normare definitivă în acea perioadă a creaţiei lui Dimitrie Anghel, deşi se impusese direcţia munteneasc㠖 *La noi se poate scrie şi* ***curte*** *şi* ***ogradă****, şi* ***pâine*** *şi* ***pâne****, deoarece nici graiul moldovenesc, nici cel muntenesc nu pot avea pretenţia de limbă literară*[1]. În aceste caracteristici se înscrie şi limbajul poetic al lui Dimitrie Anghel în care poetul utilizează destul de frecvent termeni în variaţie liberă: *seară – sară, mâni – mâini, roşă – roşie, spuie – spune*.

Fiind un fin cunoscător al limbilor franceză şi germană datorită călătoriilor pe care le-a întreprins şi traducerilor efectuate din aceste limbi, autorul nu a întâmpinat dificultăţi în realizarea expresivităţii dorite sau nu a trebuit să depăşească anumite bariere ale limbajului de la începutul secolului al XX-lea: *Talentul cu care el a întebuinţat neologismul, proscris de poetica tradiţională, conferă cazului său literar însemnătatea unei pietre de hotar în dezvoltarea stilistică*[2].

Măiestria cu care alternează termenii este subliniată de T. Vianu prin pendularea între registre stilistice deosebie: *alături de vocabularul împrumutat misticii platonice, el găseşte şi pe*

[1] G. Istrate, *Limba română literară. Studii şi articole*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. 287
[2] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2002, p. 204

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

acela neaoș, transmis prin învățătura tradițională a credinței strămoșești[3]. „Manevrarea" neologismului este *mai sigură și mai firească* decât la Al. Macedonski cu care T. Vianu îl aseamănă pe D. Anghel, *intelectualismul lui nu ia niciodată forma supărătoare a pedanteriei*[4], iar baza psihologică a efectului, de cele mai multe ori, comic pe care îl are asupra cititorului este crearea unui sistem de contraste vizibil mai ales în proză.

Poetul folosește arii dialectale diferite care contribuie la specificitatea limbajului poetic, iar modernitatea incontestabilă a limbajului este punctată de T. Vianu: *nimeni în aceeași măsură cu Anghel, n-a scos din folosința neologismului mai multe valori ale finețiistilistice. Însemnătatea contribuției lui literare trebuie căutată în această direcție*[5]. La aceasta se adaugă și activitatea de traducător prin care poetul înscrie în contextul liricii universale poezia românească.

1. Nivelul fonologic – Deoarece *Regulile...* Academiei erau foarte permisive în momentul conceperii textelor poetice ale lui D. Anghel, pentru a atenua disputele moldovenilor și ardelenilor, nivelul fonologic este marcat prin oscilația autorului între anumite fonetisme, acceptate în variație liberă. Erau folosite astfel mai ales când se aflau sub dominația rimei fiind fixate de aceasta: *albe flori de mărgărint – fluturi de argint* (G: 6), *creşte luna fără veste – oftând cu dor lângă fereste* (G: 9), *pricepi ce-nsamnă – soarele de toamnă* (G: 11), *albe cete – paseri speriete* (G: 21), *ieri sară – ca să nu moară* (F: 32), *prieten-a femeiei – neîndurat-a cheiei* (F: 46), *îngână zâmbind vezeteul – acuma păşesc mai cu greul* (F: 54). Și atunci când nu se află sub dominația rimei observăm construcțiile: *Sfioase-s bolțile spre sară* (G: 6), *S-ascund în numărul mulțimei* (G: 8), *nu mai continește* (G: 28); formele arhaice: *vin ca să spuie amândouă*; *să vie toți făr' de zăbavă* (G: 24).

Funcționalitatea poetică este evidentă și prin oscilații aflate și sub dominația măsurii: *Parcă-mi aruncă-o floare roșă o mână albă de fantasmă* (G: 6), *Au înflorit iar măghiranii și n-a prins nimene de veste* (G: 8), *Dar întristat în țernă iarăși își frânge trupul zvelt în două...* (G: 13).

Variația liberă a formelor populare cu cele literare actuale îi permite poetului libertatea de a utiliza forme precum: *seară – sară, nimene – nimeni, fereste –ferestre, fântânei – fântânii, rump – rupă, spuie – spune, supt – sub, vestminte – veșminte, mâini - mâni* în fixareariтmului și a rimei.

De menționat este faptul că aceste opțiuni predomină în volumul *În grădină*, în timp ce în *Fantazii* alternanțele sunt infime, aici abundă neologismul: *sarcasm, cratere, straniu, ironia* (F: 48); *metempsihoză, email, se profilează, multicolore* (F: 49), *desăvârşite și eterne* (F: 52), *nespeculat* (F: 53), *eoliană* (F: 56), *imperioasă* (F: 57) etc.. Se poate vorbi astfel despre o preferință a autorului pentru formele nordice. Predilecția pentru utilizarea preponderent a formelor graiului moldovenesc este justificată de vocabularul însușit pe meleagurile natale, evident prin pronunțarea dură a africatelor și prin fonetismele arhaice specifice. Se remarcă anumite fonetisme moldovenești specifice: *grier* (G: 19), *săhăstrie* (G: 18), *hodină* (G: 12), *să ieie* (G: 21), *sermani* (F: 52), *vezeteul* (F: 54). De asemenea, păstrează pe *–e* neaccentuat ca fonetism arhaic în cuvintele: *inemi* (G: 17), *nimene* (G: 8, 11), *gurei* (G: 23), *odaiei* (G: 22).

Fonetisme moldovenești și arhaice precum: *roșă* (G: 6), *roș* (F: 42), *să rumpă* (G: 8), *mărgărint* (G: 6), *muşunoaie* (G: 9) alături de care, deseori, se întâlnesc dubletele corespunzătoare din limba literară este o abordare care pare a păstra reminiscențe de influență eminesciană din perioada de tinerețe a lui D. Anghel, când îl imita pe M. Eminescu.

[3] Idem, p. 205
[4] Ibidem
[5] Idem, p. 207

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În formarea pluralului opțiunile poetului au implicație morfologică: *furnice* (G: 12), *luminelor* (G: 15), *statuele, inemi* (G: 16), *lacrime* (G: 16, F: 60), *pasări, speriete* (G: 21), *murmururi, solii* (G: 25), *lungei mante* (G: 26), *ghirlănzi* (G: 26), *juvaere* (F: 30), *streşinele* (F: 56).

În detrimentul opțiunilor lexicale primează rima și accentul prozodic în tehnica versului anghelian. Abaterile fonetice sunt rare, iar limbajul operei poetice a lui Dimitrie Anghel se caracterizează, totuși, prin încadrarea în normele literare prin utilizarea fonetismelor specifice limbii literare.

2. Nivelul lexical se deosebește prin preferința autorului pentru termeni rari, cu rezonanță neobișnuită atât din sfera populară, cât și din sfera intelectualizantă a vocabularului. Aici se remarcă afluența termenilor populari existenți în cele două volume de versuri. Aceștia se află în raport de superioritate numerică față de neologisme, disproporția fiind ușor sesizabilă, îndeosebi în primul volum de versuri.

Întâlnim în volumul *În grădină* termenul neaoș folosit pentru a contura atmosfera grădinii: *miresme, plăpânde, mărgărint, neprihănită, fantasmă* (G: 6), *arar, ogradă, dezmiardă, strai, sfială* (G: 7), *sărmani* (G: 8), *nimb* (G: 9), *mâhnit* (G: 10, 14, 15), *tihnă, umbrare, biruitor* (G: 11), *purcede, pătulită, zestre, odaie, mladă, alaiul, azimi* (G: 13), *gângave, sure, gureşi, năruiască* (G: 14), *sfioasă, se cată, nădejdea* (G: 20), *taină* (G: 24, 25, F: 32, 37, 60), *să spuie* (G: 10, 24, F: 30, 37, 43), *roză* (G: 9, 25, 26, F: 49), *năframa, nu mai conține* (G: 28). Elementele acestei sfere lexicale se întâlnesc de asemeni, și în cel de-al doilea volum de versuri, însă într-o mai mică măsură: *slove, se deșteaptă* (F: 30), *vatră, dojenește, stăruitoare* (F: 33), *mă-mpresoară, scriptură* (F: 35), *trudite* (F: 40), *veacuri* (F: 42, 44), *hursuz, odinioară* (F: 47), *o semuire* (F: 48), *zarvă, învoalte, ograda* (F: 50), *vrăjmașă, pulbere, leturghie,* (F: 52), *codrul, un pripășit, zbucium* (F: 60).

Arhaismele sunt rar întâlnite în poetica lui Dimitrie Anghel. În schimb, utilizarea neologismului se realizează cu dexteritatea unui fin cunoscător, fiind în concordanță cu spiritul său erudit și cu încercarea de a asigura poeziei românești ambianța și contextul liricii universale contemporane. Ca și în cazul termenilor tradiționali și neologismele cunosc o întrepătrundere a mai multor sfere semantice. Prin forma lor, sunt frapante astăzi neologismele specifice epocii în care compunea poetul: *ghințiană* (G: 8), *evantaliu* (F: 46), *danț* (P: 69), mizând pe valoare stilistică resimțită în acea perioadă.

Structura lexicală a numeroase poezii are o notă singulară conferită de preluarea neologismelor specifice curentului simbolist francez. Neologismul de factură franceză intervine mai frecvent în opera de maturitate, îndeosebi în volumul *Fantazii*: *castelană* (F: 35), *carminul* (F: 36), *tumultuoasă* (F: 37), *estacadă* (F: 39), *somptuoase, escadrele* (F: 42), *triton* (F: 45), *epitalamuri* (F: 53), dar și în primul volum: *voluptuos* (G: 12), *acante, asfodele* (G: 26).

Tehnica introducerii neologismului în text presupune o abordare contextuală, în care neologismul se asociază, într-o expresie, cu un termen obișnuit: *un miros voluptuos aleargă* (G: 12), *frumoasă și mândră castelană* (F: 35), *dulcea fantasmagorie a umbrelor* (F: 36), *escadrele albastre* (F: 42), *Carminul (...) pulbere măruntă* (F: 36), *-n sticla străvezie, ca-ntr-o metempsihoză* (F: 49). Cea de-a doua abordare presupune asocierea mai multor termeni neologici într-o expresie: *Ca un rubin o ghințiană* (G: 8), *Subt mantii somptuoase* (F: 42), *danțul acesta ritmic* (P: 69).

În general D. Anghel utilizează mijloacele de îmbogățire a vocabularului care vizează toate procedeele: - derivarea – majoritatea derivatelor se realizează cu ajutorul prefixelor (predomină cele negative, delocutive și iterative) și al sufixelor substantivale, adjectivale și

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

diminutivale şi cuprind sfera nominală, dar şi derivarea parasintetică: *-ncetinel, înmărmurite, neştire, nedumerită, înţurţurată, -nduioşată, strălucitoare, reintrat, dezmierdătoare, singuratic, întristarea, pietrişul, cărăruia, neobosite* etc.; remarcăm unele derivate neobişnuite precum: *netihna* (G: 7), *amurgitul* (G: 10), *bălsămat* (G: 13), *ţi-ai coperit* (G: 23), *n-mlădiată, s-aţie* (F: 44, prin protezare), acestea fiind derivări proprii prin modificarea cu prefix sau sufix a unor cuvinte populare sau regionale; - compunerea: *deoparte, floare-a-soarelui, alt'dată, fel-de-feţe, niciodată, desigur, orişicum*; - conversiunea – înregistrează adjective pronominale: *mica ta oglindă* (F: 46); adjective gerunziale: *rochia-ţi foşnind* (F: 58), se remarcă abundenţa adverbelor provenite din adjective: *aleargă adus, întristat (...) îşi frânge trupul*; *aşa de blând ţi-o razimi* (G: 13), *lung sfătuiau*; *s-aprindeau măiastre* (G: 14), *cât de sfioasă creşte noaptea* (G: 20), *mă dojeneşte dulce* (F: 33),etc.; dar şi a adverbului provenit din interjecţie: *aruncă gâlgâind un joc de apă* (F: 45) sau a substantivului tot din interjecţie: *un susur blând* (G: 13).

Întâlnim verbe de conjugările I şi a IV-a utilizate fără sufix: *se împreună* (G: 20), *scânteie doi ochi negri* (F: 49).

3.1. Structuri gramaticale – 3.1. Nivelul morfologic nu înregistrează abateri deosebite de la limba literară. În flexiunea substantivelor se observă oscilaţiile frecvente în formarea pluralului unor substantive aflate, de cele mai multe ori, sub determinismul rimei precum substantivul *mâinii* careare adeseori formă neliterară (*mâini – mâni – mânele*).

Autorul utilizează forme arhaice pentru pluralul substantivelor în *–e*, precum şi genitiv-dativul în *–ei* şi genitiv-dativul în *–ii*: *lacrime* (G: 17, F: 60), *furnicele* (G: 12), *vieţei* (G: 16, F: 31), *ţărei* (F: 39), *fântânei* (G: 14), *furtunei*, *odăiei* (G: 22), *dimineţei* (G: 19), *trăsurei* (F: 54).

Unele substantive feminine au şi forme de plural în *–i*, ceea ce reprezintă un specific al graiului moldovenesc: *inemi* (G: 17), *fereşti* (F: 51), *dorinţi* (N: 82). Se înregistrează alternanţe vocalice şi consonantice: *ghirlănzi* (G: 26, P: 64) care sunt inexistente în forma actuală a cuvintelor. Unele variaţii libere erau permise de normele academice din 1904, însă acest lucru nu a mai fost permis de reforma din 1932.

În ceea ce priveşte cazurile substantivului nu se remarcă probleme deosebite. La nominativ se înregistrează des antepunerea numelui predicativ verbului copulativ: *Sfioase-s bolţile spre sară şi mai sfioasă-i iasomia* (G: 6), *Mâhnite-s florile acele*; *şi totuşi veselă-i grădina* (G: 15), *Ah, frumos mai e tritonul şi dibace-a mai fost mâna* (F: 45), cu efecte sugestive contextuale. Poetul foloseşte exprimarea populară a dativului cu prepoziţia *la*: *O fantezie uriaşă le-a dat un strai la fiecare* (G: 7). La vocativ, însoţit rar de verbe la imperativ sau de interjecţii prezentative sau afective, distingem funcţia afectivă (uneori prin invocarea divinităţii sau a astrului tutelar: *o, Soare!*, P: 67), dar, de cele mai multe ori, funcţia expresivă: *şi iat-o iară* (F: 44), *Slavă!* (G:8). Apelările, deşi nu prea numeroase, sunt diverse şi cu implicaţii care se extind uneori către structuri aparent conversaţionale: *O, Hero, vergină duioasă* (G: 27), *o, jalnic Ocean!* (F:39); de asemenea sunt redate şi prin pronume personale: *O! tu, care mi-ai dat-o s-o am tovărăşie* (F: 34), *o, tu! mult liniştitul/ Poet, credeai că-i lesne să scrii epitalamuri?* (F: 53), chiar şi în interogaţii. Se remarcă rare substantive obţinute prin conversiune precum: *să judeci cumineţii şi nebunii* (F: 48). Foarte slab reprezentat este substantivul compus: *O floare-a-soarelui uitată* (G: 9) şi cel colectiv: *un stol de fluturi de argint* (G: 6).

Descriind mai mult spaţiul grădinii, poetul nu abuzează de substantive proprii şi se poate realiza uşor un inventar al acestora. Majoritatea substantivelor proprii reprezintă numele unor personaje mitologice de origine greacă, ce formează o sferă semantică unitară, explicabile prin prisma preocupărilor sale şi prin dorinţa de a crea un cadru poetic deosebit: *firul Arianii* (G: 15), *Hamlet* (G: 25), *Leandru*; *O, Hero*; *cu gestul Ofeliei* (G: 27), *Orfeu* (F: 30), *taina Narcisului*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

(F: 32, 33, 35), *Semiramida* (F: 41), *Fafner*, *groaznicul balaur*; *Oedip*; *Wothan* (F: 47), *Nibelungi* (F: 48), *Midas* (F: 50), *Pajura* (P: 63), *Himerii i-am spus* (P: 62) sau invocă divinitatea: *un Crist umblând pe ape* (F: 40), *Doamne!* (F: 51), *Trimite-ţi atunci, Doamne, asupra mea furtuna* (F: 60).

Se înregistrează şi câteva toponime care contribuie la conturarea acestui spaţiu prin prezenţa unor denumiri exotice sau care evocă locuri binecunoscute dintr-o perioadă veche: *-n tihna Câmpiilor Elizeene* (G: 20), *La Elseneur* (G: 25), *piaţa Barberini*; *Laţiul vechi*; *la Roma* (F: 45), *grota de sub Rin* (F: 47), *insula Cytherii* (P: 64).

La începutul secolului al XX-lea adjectivul nu punea probleme de încadrare în clasele flexionare în funcţie de desinenţe. Deşi rima este construită preponderent cu substantive, şi în privinţa adjectivelor abaterile sunt cerute de rimă (în general adjectivele se întâlnesc în forma literară): *dungă viorie – ştie, agonie* (G: 15, 16), *măiastre – noastre* (G: 14), *albe cete – păsări speriete* (G: 21), iar în afara rimei: *armurele lor lucii* (F: 41).

Adjectivul, ca derminant al substantivului, se întâlneşte frecvent antepus: *divina-i armonie* (G: 16), *eternele idile* (G: 17), *dulcea fantasmagorie* (F: 36), *mâhnitul întuneric* (F: 59). În urma unui studiu asupra volumului *În grădină* se pune accentul pe acest fenomen extins: *din 203 determinanţi adjectivali cuprinşi în volum, 156 apar după substantivul determinat, iar 47 înaintea lui. Rezultă că aproape la fiecare 4 adjective, unul ocupă poziţie antenominală*[6], majoritatea raportându-se la culori sau la stări sufleteşti.

La adjectiv, pe lângă procedeele prototipice, superlativul absolut se exprimă în stil eminescian, popular: *pasul micuţ al prea frumoasei* (F: 53), *Duminică Prea-Sfântă* (F: 52), *o prea frumoasă şi mândră castelană* (F: 35) sau întrebuinţează adjective fără grad de comparaţie: *supremă ironie* (F: 53). În comparaţia adjectivelor autorul preferă într-o mare proporţie popularul adverb comparativ *ca*: *cântec etern ca murmurul fântânii* (G: 15), *în lumea lui umilă/ Ca un port* (F: 59), *Un zbor de foi.../ Ca nişte veşti trimise-n taină* (G: 24), *învoaltele-i petale,/ Lucind o clipă-n umbră ca nişte stropi de sânge* (G: 25), *vântul care tace,/ E ca o mână adormită* (G: 19).

La pronume semnalăm apariţia pronumelui relativ *care* cu forma arhaică de plural *cari*, cu desinenţă specifică pentru masculin plural, ceea ce reprezintă un fapt de limbă din secolul al XX-lea, dar şi absenţa lui *–a* la adjectivele demonstrative postpuse: *florile acele* (G: 15), *zilele acele* (G: 17), *ardea cu toate-aceste* (G: 22). *Dânsul* este pronume personal, fără a implica politeţea, fiind folosit ca anaforă a unor substantive non-personale: *ochii, luminoşii, ce au cu dânşii plânsul* (G: 30), *o să rămâi dintr-înşii* (F: 43); o implică doar atunci când se referă la poet care are un statut deosebit: *se gândeşte dânsul (...) să aibă dânsul* (F: 46).

Pronumele se utilizează prototipic, pronumele deictice cunosc o utilizare ce presupune o mare încărcătură emfatică: *Şi dinte toţi eu singur numai* (G: 15), *Şi ale noastre vorbe parcă nu mai erau vorbele noastre* (G: 21), *tu care de sus le vezi* (G: 28), *Şi tu surprinsă cu sfială* (G: 23). În sfera sintaxei pronominale poetul îşi caută cu grijă formele pentru a contura într-un mod inedit atmosfera de epocă şi peisajul, altfel, pronumele se foloseşte normal.

Întrebuinţarea unor construcţii rare cu dativul posesiv care reprezintă construcţii arhaice provine din influenţa textelor eminesciene. La Dimitrie Anghel construcţia presupune ataşarea cu valoare expresiva a formelor pronominale personale de dativ, forma clitică, la substantive sau adjective: *inima-mi se strânge* (F: 33), *mâinile-i pale* (F: 35), *notele-i grele* (F: 37), *splendidele-i dantele* (F: 39), *rochia-ţi foşnind* (F: 58), *norodu-i de mironosiţe* (G: 7).

În privinţa conjugării verbului se observă modificarea diatezei sub dominaţia metrică (elidarea unei silabe) şi din raţiuni stilistice: *porumbii vineţi roteau voioşi* (G: 16), dar şi

[6] S. Golopenţia-Eretescu, M. Mancaş, *Studii de istoria limbii române lliterare*, Ed. , Bucureşti 1969, p. 519

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

utilizarea unor forme vechi de la începutul secolului al XX-lea. Tot din raţiuni prozodice se realizează monoftongarea: *să stăpânesc-un ceas* (G: 11), *sufletul le-nsamnă* (G: 21), *cătând* (F: 37).

Verbele neregulate precum *a lua* sau *a fi* au, sub rigurozitatea rimei, de cele mai multe ori, forme dialectale (moldoveneşti): *să ieie* (G: 21), *nu-i* (G: 12), *îi* (G: 25). Din registrul termenilor populari autorul foloseşte şi verbe iotacizate: *stăpână să rămâie-anume* (G: 11), *să vie toţi făr' de zăbavă* (G: 24), *ca să rămâie pildă* (F: 41), dar şi prezentul de persoana a III-a: frecvent prin durizarea africatelor (trecerea lui *e* la *ă*) – *miroasă* (G: 12, 13) şi reversul: *Ca o fiinţă scumpă ce sufere* (F: 33). Însă, în dezacord cu norma supradialectală se înregistrează conjugarea cu prezentul forte a unor verbe: *S-alege albă şi scânteie ca un ban nou într-o comoară* (G: 20), *tremurând se împreună* (G: 21), *ici scânteie/ Ca un rubin o ghinţiană* (G: 8). Imperfectul verbului *a sta* este folosit fără reduplicare: *Cum sta între surori* (G: 8), *Ca ei, ţii minte, stam alături* (G: 15). Formele de viitor sunt populare: *S-o-nduioşa* (G: 11), *au să moară* (G: 19), ca şi formele inverse ale viitorului: *veni-va* (G: 19) sau ale perfectului compus (antepunerea verbului auxiliar): *rămas-am* (G: 17), *întors-au* (G: 21), dar şi postpunerea pronumelui reflexiv: *învestminte-şi* (G: 27).

Se constată astfel, la morfologia verbului că domină structura de limbă veche, inversiunea auxiliarului la perfectul compus şi viitor; aceasta constituind un arhaism, reflectă patina timpului creaţiei literare. Forma populară a verbelor rezultă uneori prin afereză: *Un trandafir murind se farmă* (G: 12), *se clatin' crengile* (G: 18), *Treptat se farmă ceata lor rărită* (F: 57). Sunt rare formele de imperativ: *plângi* (G: 11), *spune* (G: 14), *ascultă* (G: 23), *nuspune* (F: 59).

Interesant este faptul că Dimitrie Anghel foloseşte frecvent diateza reflexivă, îndeosebi asociată cu subiecte care denumesc obiecte/ lucruri: *o lacrimă de ploaie.../ Se desprindea*; *lumina zilei liniştită/ Se preschimba* (G: 16), *s-abate-un vânt*; *fiorul (...) ce-şi lasă pe adâncuri zborul* (G: 18), *linişte se lasă* (G: 20), *două guri care se cată demult să-şi dea o sărutare* (reflexivul reciproc, G: 20), uneori necuvântătoare: *se lasă două păsărele* (F: 36) sau impersonal: *s-a pierdut* (F: 34), *se face iarăşi primăvară* (F: 36), rareori persoane: *fete (...)/ S-extaziau mirate* (F: 52).

Adverbul se încadrează, în cea mai mare parte, în normele limbii literare, este des întâlnit în poziţii obişnuite: *s-aprindeau din nou măiastre* (G: 14), *cânta pierdut* (G: 15), uneori alternează cu adjectivul: *să se năruiască etern* (G: 14) – *un cântec etern* (G: 15); rare locuţiuni: *şi moartea e de-a pururi mută* (G: 23), *fără voie, eu văd o zi de primăvară* (F: 36). Înregistrează şi abateri precum forme populare alături de cele admise de norma literară: *ici scânteie/ (...) colo un stânjinel se joacă* (G: 8), *iar noi ne-am răzleţit pe-aiure* (G: 14).

Interjecţia este remarcabilă prin contribuţia pe care o are atât la funcţia apelativă, cât şi la cea afectivă a limbajului poetic al lui Dimitrie Anghel. Cele mai frecvente sunt interjecţiile afective, însoţite adesea de substative sau pronume în vocativ: *O, roză, ah, o roză* (G: 25), *O, Hero*; *O, pasăre scumpă* (G: 27), *O, tu* (F: 34, 49, 53), *Ah! pale mâini* (F: 35), *O, jalnic Ocean* (F: 39) sau folosită izolat: *Ah, frumos mai e tritonul* (F: 45), *O, lasă-l în tăcere* (F: 58). Cu o mare frecvenţă se întâlneşte şi *iată*: *dar iată-n luptă* (G: 12), *şi iat-o iară* (F: 44), *şi iată* (F: 49), *Dar iată* (F: 57).

3.2. Nivelul sintactic – La mijlocul secolului al XX-lea, Cohen introduce conceptul de *expresivitate gramaticală* căruia poeticienii nu par să-i acorde o prea mare importanţă. Se observă o analogie a structurilor sintactice poetice cu cele narative, ceea ce conduce către ideea că liricul transpus în structuri narative are o expresivitate mult sporită şi, prin urmare, cele mai

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

multe capodopere ale poeților sunt scrieri lirico-narative, cum este și cazul lui Dimitrie Anghel. În această privință stă mărturie și poezia *Călătorii* din volumul *Fantazii*, deși nu se înregistrează *un raport de directă proporționalitate între complexitatea gândirii gramaticale și valoarea operei, după cum nu este un raport similar între ponderea structurilor narative asociate liricului și valoarea textelor. Dar fiecare lucru are importanța lui*[7].

În structura gramaticală a poeziei lui D. Anghel, poziția predicatului nu este o poziție forte. În afară de predicatul verbal, este bine reprezentat predicatul nominal (predicatul verbal compus cu operator copulativ). Cu cea mai mare frecvență se înregistrează verbul copulativ *a fi* care își primește, deseori, numele predicativ simplu sau multiplu, antepus: *Mâhnite-s florile acele*; *Și totuși veselă-i grădina* (G: 15), *frumos mai e tritonul* (F: 45), *-i trist maestrul* (F: 55); rar *a părea* sau *a rămâne*: *Să pară-ncremenite de veacuri* (F: 42), *Atât o să rămâie dintr-înșii după moarte* (F: 43).

Forma de gerunziu a verbelor este des întâlnită, îndeosebi asocierea a două gerunzii aceluiași verb sau grup de verbe: *Un trandafir murind se farmă pătând cuprinsul ca o rană* (G: 12), *Că fetele uitând de noapte și că e ceasul să se culce,/ Rămân până târziu pe gânduri, oftând cu dor* (G: 9), *-n noaptea clară/ Îngenunchind, sărut pământul și-i mulțumesc, simțind în mine/ Nădejdea tinereții mele* (G: 20). Printr-o astfel de dispunere a verbelor la gerunziu, înaintea și după verbul la mod personal, acestea primesc valori diferite: atribut circumstanțial (primul) și complement circumstanțial (al doilea). Prin astfel de construcții se înlătură funcția prozaică, iar petul își conturează o trăsătură sintactică specifică gândirii sale poetice. Gerunziul devine, prin conversiune, adjectiv *rochia-ți foșnind* (F: 58).

Utilizarea verbului cu formă negativă se îndepărtează deseori de la conținutul semantic, mai ales în combinație cu o subordonată concesivă: *Cât praf de flori nu cernu vântul de-a lungul zilelor de vară/ Și totuși veselă-i grădina* (G: 15) sau autorul include frecvent dubla negație cu valoare afirmativ-geralizatoare: *Și nu-i mireasmă să n-adoarmă, nici floare nu-i să nu se-ncline* (G: 12), *Și-un glas de greier nu s-aude măcar să-nalțe imnul vieții* (G: 19).

Propozițiile subordonate predicative (numele predicativ este prezent și la nivelul frazei) se întâlnesc extrem de rar, deoarece predicatul nominal nu este aproape niciodată incomplet: *pare că mă cheamă* (F: 33). Și propoziția predicativă suplimentară se face remarcată, însă nu este divers structurată: *s-ascunde/ Cea mai cumplită moarte ce-a fost să-mpărtășească* (F: 48).

La nivelul propoziției elementul predicativ suplimentar este frecvent în limbajul poetic anghelian, în ciuda faptului că este destul rar întâlnit în limbă. Poetul folosește la nivel propozițional structuri diversificate și foarte plastice: *Tăcuți și triști se trec, în taină, cu fruntea în pământ plecată* (G:8), *crește luna fără veste* (G: 9), *s-ascult cum cântă pierdut pe-aleele deșarte* (G: 15), *S-alege albă și scânteie ca un ban nou într-o comoară* (G: 20).

Subiectul este întâlnit adesea neexprimat, inclus în desinența verbelor de persoana I (mai rar persoana a II-a), mărci ale instanței poetice: *Și nu mai văd careta*; *Ai revenit* (F: 49), *Visam* (F: 49), *Chipul ăsta îl știu*; *L-am mai văzut, desigur, și-l știu* (F: 48), *stau (...)/ Și-ascult*; *îmi plec urechea, și-ascult (...)/ Ascult cântând* (37), *Ți-aduci aminte*; *cât de drag ți-era cu mine* (G: 16). Atunci când este exprimat, este emfatic și se realizează prin pronume personal, persoana I singular: *și dintre toți eu singur numai*; *Eu singur mai ascult* (G: 15), *Dar numai eu știu taina* (F: 32) sau persoana a II-a singular și plural: *voi singurele-amante (...)/ Ați răsărit* (G: 30), *Tu dormi și eu visez pe gânduri* (G: 13) realizând un subiect simplu.

Subiectul simplu are cea mai mare frecvență și se exprimă prin nume (substantiv și pronume): *Trăiesc mâhnirile și plânge norocul zilelor de vară* (G: 6), *o să răsară jalnic norii*(G:

[7]A.T. Dina, *Structura limbajului poetic la Ion Pillat*, Ed. Universitaria, Craiova, 2013, p. 88

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

10) – așezat în poziție finală; *Se războiesc mereu și ele* (G: 11), – *Dar cine nu-și încearcă* (G: 11), *Cine-a-nțeles* (G: 16), *nimeni n-a băgat de seamă* (G: 22). Are cel mai adesea un determinant. Se înregistrează un subiect obținut prin conversiune de la adjectiv: *miroasă seninul cucerit o clipă* (G: 12), un substantiv colectiv: *De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint* (G: 6); apare în expresii: *E magul amintirii* (F: 35), *a ars atâta foc de soare* (G: 14). Destul de slab reprezentat este subiectul multiplu: *Râd în grădină: flori de nalbă și albe flori de mărgărint* (G: 6), *nalba toată și micșunelele bătute/ Par lacrimi* (G: 18), *ce-l au numai nebunii/ Și morții* (F: 48). Subiectul zero este atunci când predicatul este exprimat prin verbe zero-actanțiale și se întâlnește în structura: *plouă* (G: 11) sau *E cald* (G: 12), *e întunerec* (G: 13). Însă poetul personalizează un astfel de verb: *Iar râsul fărâmat prin lume l-a nins pe foi de romănițe* (G: 7).

D. Anghel folosește un subiect în genitiv, rezultatul fenomenului de dublă dependență sintactică: subiect în propoziția din care face parte și atribut al determinantului din regentă: *în casa cui n-a fost mireasă* (G: 10).

Rare sunt și propozițiile subiective – cu determinant impersonal: – *Ce greu trebui să fie somnul sub țărâna din ușunoaie!* (G: 10), *Părea că lor li este dată grădina asta toată-n pază* (G: 16), *Și atunci, abia atunci, prin minte ți-a dat că jertfa ta-i pierdută* (G: 23), *(credeai) că-i lesne să scrii epitalamuri?* (F: 53), uneori reflexiv: *se vede că nimeni n-are tihnă-n lume* (G: 11), *Și se făcea că fără voie trăiam acum o viață nouă* (F: 51). Subiectiva relativă postpusă regentei cunoaște două reprezentări: *Când are cine să le-nchidă pleoapele c-o sărutare* (G: 13), *Ferice-i cine poate strânge mănunchiul de nemuritoare!* (G: 27).

Dintre toate propozițiile subordonate, cea mai bine reprezentată la nivel frastic este propoziția atributivă pentru care poetul manifestă o deosebită înclinație și datorită faptului că și atributul, la nivel propozițional, cunoaște toate tipurile. Atributul adjectival se întâlnește cel mai frecvent: *eternele idile,/ Născute dintr-o sărutare și moarte după zece zile* (G: 17), *Mâhnite-s florile acele* (G: 15), *a tale brațe obosite* (G: 10), *cea mai de pe urmă și mai frumoasă roză* (F: 49), *forțe necunoscute și fatale*; *Veneau tenori celebri, și doamne diletante,/ Poeți sermani* (F: 52), chiar și când adjectivul este obținut prin conversiune: *O floare dăruită de-o mână adorată* (F: 33).

Frecvent este întâlnit și atributul substantival în genitiv sau acuzativ prepozițional: *imboldul unei forțe* (F: 52), *un portic de aur cu bolta de email* (F: 49), *o semuire de om în discul lunii* (F: 48), *în șoapta apei sub cernerea de umbre*; *curcubeiele de soare* (G: 14), *norocul zilelor de vară* (G: 6). Se fac remarcate și atributele pronominale realizate cu dativul posesiv: *mâinile-i pale* (F: 35), *suprema-i amintire* (F: 43), *splendidele-i dantele* (F: 39), *Văzduhu-i greu* (G: 12); atributul gerunzial: *O ceață diafană (...)/ Acoperind din nou grădina* (G: 12).

Propoziția atributivă abundă în textul *Moartea Narcisului* din cel de-al doilea volum de versuri: *În amintirea mâinii ce s-a întins s-o rupă*; *taina Narcisului ce moare* (F: 32), *Și flacăra ce arde în mine se va stinge*; *Ca focul care-l uită pe vatră o vestală* (pronumele *care* se folosește fără prepoziția *pe* din necesități metrice). Elementul introductiv preferat de poet este pronumele relativ simplu *ce*: *Poiana pare-o uriașă floare,/ Ce schimbă curcubeie de culori,/ Dar nu-i o floare, ci sunt mii de flori,/ Din care ies scântei rătăcitoare/ Ce se aprind în aer și dispar.// Ca niște temple în miniatură/ Ce ar serba un cult misterios,/ În raiu-acesta-atîta de frumos/ Lăsat anume parcă de natură,/ Stau albii stupi subt streșinele lor.* (*Alesul*, F: 56).

În cele două volume de versuri publicate se înregistrează un total de 115 subordonate atributive (46 atributive în G, 69 atributive în F). O deosebită pondere înregistrează atributiva relativă introdusă prin pronumele relativ *ce*: 70 atributive (23 atributive în G, 47 atributive în F),

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

apoi cea introdusă prin *care* (ce este, uneori, neînsoțit de prepoziție din considerente metrice): 36 atributive (G: 19, F: 17). Deși poetul preferă ca element de relație pronumele relativ, construiește totuși și propoziții atributive conjuncționale introduse prin conjuncția subordonatoare simplă *să*: 3 atributive (G: 2, F: 1): *un gând nebun îmi vine!/ (...) Să mă avânt până la tine/ Pe puntea asta de culori* (F: 51).

Ca și în cazul propoziției atributive, elementul introductiv preferat de poet în realizarea subordonatei completive directe este, de asemenea, pronumele relativ *ce*: *Voind să spună parcă ce vede* (F: 50), *să vadă/ Ce fac stăpânele grădinei* (G: 24), dar și conjuncția subordonatoare: *Aș vrea (...)/ Să-nmlădii pentru voi un cântec* (G: 15), *Nu vezi c-afară e lumină* (G: 14).

Dintre complementele circumstanțiale, cel mai bine reprezentat, la nivel propozițional, este cel de loc. Acesta cunoaște și realizări nominale – substantive, pronume precedate de prepoziții în acuzativ sau genitiv: *Râd în grădină*; *De parc-ar fi căzut pe straturi*; *Ș-un chip bălan lâng-o fereastră răsare* (G: 6), *Sfiala care urcă-n fața fecioarelor* (G: 7), *Purcede-un cânt din creangă-n creangă ș-un susur blând din mladă-n mladă* (G: 13). Apoi este complementul circumstanțial de timp: *Sfioase-s bolțile spre sară* (G: 6), *Azi prețuiesc tăcerea morții* (G: 13), *O clipă-am fost stăpân* (F: 58), întărit de temporală care este fixă și clară, postpusă, introdusă frecvent prin adverb relativ specific: *Ce-ar fi cernut, în primăvară, când trece prin grădină vântul* (G: 8); *Acum când izbutise să se-nvingă* (F: 58), *Și-n mine, când e întuneric și când se face iar lumină* (G: 13).

Exprimarea modului se realizează preponderent prin complementul circumstanțial de mod și rar prin realizarea propozițională a acestuia: *Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă* (G: 6), *Sună cadențat ca ritmul unui vers alexandrin* (F: 46), *Uimit a stat stejarul* (F: 60), *se trec în taină*; *mor în taină cum au trăit întreaga viață* (G: 9).

Circumstanțialele de scop sunt frecvente și exprimarea scopului este bine conturat: *pân' vine moartea să te cheme* (G: 11), *se cată de mult să-și dea o sărutare* (G: 20), *Leandru a trecut o mare ca să ajungă pân' la tine* (G: 27), *Pășește-ncet, să nu deștepți tăcerea* (F: 58) – abundă în textul *Ex-voto*.

În limbajul poetic anghelian, nu toate pozițiile sintactice sunt activate în concordanță cu ponderea lor în limbă. La nivel propozițional se întrevede complementul circumstanțial de cauză: *Că de-atâta alb, deodată s-a-nveselit grădina* (F: 50).

La nivel frastic se pot observa: – exprimarea condiției: *să vie toți făr' de zăbavă/ De vor* (G: 24) – introduse adesea prin conjuncție subordonatoare cu formă populară; - exprimarea consecuției: *s-a-ntins o pace-atât de-adâncă/ Încât, învinsă ca de spaimă, te-ai dat de șipot mai aproape* (G: 23); – exprimarea concesiei: *Cât praf de flori nu cerne vântul.../ Și totuși veselă-i grădina* (G: 15).

Ca elemente de relație, conjuncțiilesunt frecvente, dar locuțiunile conjuncționale sunt foarte rar întâlnite. La nivel frastic predomină coordonarea prin juxtapunere sau copulativă; reprezentativ în acest sens fiind textul de debut al primului volum, *În grădină* – strofa a treia este alcătuită exclusiv din propoziții principale, ultima având aspect consecutiv.

De influență franceză sunt construcțiile pe care D. Anghel le întrebuințează cu lejeritate îndeosebi în scrierile în proză: substituie acuzativul prin dativ chiar și atunci când nu îi conferă o asemenea valoare; sau verbe care au, în mod normal, regim în acuzativ, sunt utilizate cu regim în dativ.

În ceea ce privește structurile gramaticale ale poeziei lui Dimitrie Anghel, acestea sunt de o complexitate medie, însă nu complicate, deoarece ponderea lor nu este în raport de directă proporționalitate cu cea din limbă, la nivelul vorbirii; subordonatele sunt propoziții ample,

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

dezvoltate. Acestea însă îi permit să transmită mesajul complex al textelor sale, deși, uneori, la nivel morfologic pare a se încadra în clișee. Limbajul poetic al lui D. Anghel este unul modern, echilibrat, cu numeroase trăsături arhaice compensate cu abundența neologismelor. Modalitatea estetică a poeziei este conferită atât de expresivitatea semantică, de cea lexicală, cât și de cea redată prin construcții fonetice și sintactice inedite.

BIBLIOGRAPHY

Anghel, D., *Versuri și proză*, Ed. Albatros, București, 1989;
Anghel, D., *Poezii și proză*, Ed. Andreas Print, București, 2010;
Anghel, D., Iosif, Șt. O., *Cometa*, Ed. Librăriei SOCEC & Co., București, 1908;
Boldea, I., *De la modernism la postmodernism*, Ed. Universității „Petru Maior", Târgu-Mureș, 2011;
Bote Marino, L., *Simbolismul românesc*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;
Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Ed. Semne, București, 2003;
Cioculescu, Ș., *Dimitrie Anghel*, Ed. Publicom, București, 1945;
Dimitriu, C., *Tratat de gramatică a limbii române*, II, *Sintaxa*, Institutul European, Iași, 1999;
Dina, A. T., *Structura limbajului poetic la Ion Pillat*, Ed. Universitaria, Craiova, 2013;
Dorcescu, E., *Poetica non-imanenței*, Semănătorul Ed. on-line, București, 2008;
Golopenția-Eretescu, S., Mancaș, M., *Studii de istoria limbii române literare*, Ed. pentru Literatură, București, 1969;
Iosif, Șt. O., Anghel, D., *Legenda funigeilor*, Ed. Librăriei UNIVERSALA Alcalay & Co., București, 1920;
Istrate, G., *Limba română literară. Studii și articole*, Ed. Minerva, București, 1970;
Micu, D., *Literatura română în secolul al XX*-lea, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000;
Pachia Tatomirescu, I., *Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației*, Ed. Aethicus, Timișoara, 2003;
Pillat, I., *Opere*, Ed. DU Style, București, 2003;
Sasu, A., *Dicționarul biografic al literaturii române*, vol. I, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006;
Streinu, V., *Versificația modernă*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;
Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2002;
Zamfirescu, M., *Poemul românesc în proză*, Ed. Minerva, București, 1984;
*** *DEX*, Ed. Univers enciclopedic Gold, București, 2009.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ABOUT INTELLIGENT STUPIDITY

Nicoleta Sălcudeanu

PhD, Scientific Researcher, ICSU Gh. Şincai, Tîrgu Mureş

Abstract: The subversive force of intelligent stupidity is, first of all, chameleonic, operating according to the principle of als ob (as if). In literature it is more difficult to prove where intelligence ends and where begins intelligent stupidity. But not impossible. As is known, there is no shortage of literary historians or essayists or researchers to connect the latest achievements of ready-made ideas. Stupid reading occurs when a default hierarchy takes before real expertise, by the false principle that a well-known author, already approved, can no longer write a simply bad book.

Keywords: stupidity, literature, art, literary history

Often stupidity passes for scholarly, bold, cultured,avant-garde, pathfinder. Nor rarely, smart people debit nonsensesskillfully camouflaged in pompous language.Some platitudesmimickingostentatious thinking against the grain, platitudes wrapped in perplexing vocabularies may sabotage the intelligence of value. The subversive force of intelligent stupidityis, first of all, chameleonic, operatingaccording to the principle of *als ob* (as if). A delightful holiday book, an essay on stupid intelligence, written by Italian-born Frenchwoman Belinda Cannone can use as a guide along the path of boastful stupidity. She talks about non-conformist conformism, about the folding of novelty to the size of the known, about the *reduction* which is manifested in the search of the new.

In literature it is more difficult to prove where intelligence ends and where begins intelligent stupidity. But not impossible. As is known, there is no shortage of literary historians or essayists or researchers to connect the latest achievements of ready-made ideas. From this point of view we are perfectly synchronous with the spirit of the times. And the division of labor to be completed, current criticismselects and organizesan impressive gush of topical printings. Certainly they are not a few and they are gregarious in their critical expertise, so these enthusiastsdevelop their judgment based on the inertia of notoriety,deserved or not, of the authors of "masterpieces" more or less remarkable, and whose notoriety is created and invented by this gregarious group itself. The "human error" caused by welcoming criticism can be drawn from the convenience of thought, from conformism, or the temptation of unanimity, but also from terrestrial reasons like sympathies, antipathies, sponsorships, exchange of benefits, all these grafted on a hasty reading, ultimately a foolish reading.And things even more complicated,not even a critic, irrespective of his experience, is not avoided, in its entire existence, by the "moment of grace" of stupidity.Important is the ability of recognition, to others, but also to themselves, namely keeping in activity of what humorously calls Cannone the ECV (Exercise of Constant Vigilance)and keeping alive the faculty of review.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Stupid reading, according to Belinda Cannone, occurs when a default hierarchy takes before real expertise, by the false principle that a well-known author, already approved, can no longer write a simply bad book. Critical gregariousness,loan or judgments of taste,the lack of expertise, the eclipse of criticism, double measure, lazy thinking,capricious election andsubjective selectivity are among the most corrosive means of obliteration of value. Smart stupidity, because it borrows mimetic-elevated forms, is difficult to refute,more difficult because it belongs to the category of "cultivated, informed" people, "free (you would think) to exercise their intelligenceat any time and on any subject, but still under the influence exercised by the general opinion. Oh, a refined opinion, not only the opinion of the many, no way: the opinion of that relatively small group - smart people - that dominate contemporary thinking".So embarrassing texts appear like that in praise of the philosophical BMW car named Siegfried. Paradoxically, far from being peaceful and flat, critical conformism is fed with pump and noise. The more a work produces more uproar, the more tumultuously critical conformism manifests itself, causing a quasi-uniform, quasi-generalized suffrage,a self-sufficient, euphoric trend which a right judgment can hardly face, and only at the risk of being taken as scatterbrained, for not even heretical. In order that critical examinationhas to minimize its coefficient of error, a perpetual query of the object examined is needed, a continuous and fresh review, because, in a Cartesian spirit, "nothing resists if you have not rethought it in depth". The larger is unanimity, the more superficially the piece of art or literature is reexamined, the moresuspicious it becomes and requires urgent activation of ECV.Without the filter of reviewing and rethinking, smart stupidity will only validatefalse consecrate values itglorifies "the general opinion today", and "«opinion» is a temporal concept,it sends to the prevailing opinion of the *moment*. After all: not to the psychological, personal and eternal stupidity, but to the contemporary stupidity".

Contemporary stupidity, for example, was translated into the *chic* trend, taking overan older hazardous hypothesis of Mihai Ralea, according to which Caragiale's world is actually idyllic and paradisiacal, foreign to any satire or stupidity raised to the rank of principle. This type of exegesis, pretty finicky,willfully ignoring with a certain grace theindications of literary history,too concrete to be seductive,as the testimonies of the folks from the "Timpul" magazine, in whose eyes, "Nenea Iancu"is considered rather cynical than endearing , and who "was presenting Nae Ipingescu, Rica Venturiano, Titirca, Madame Veta, Trahanache, Tipatescu, Zibal and all others as ordinary people, they were always so and so they have to stay forever, some stupid, some treacherous, some freak who laugh heartily when they see themselves how they trutly are. If to Eminescu Caragiale seemed like cynical, Eminescu himself seemed to be a naive child,that he thinks other people just being like himself,and he does not realizes that they are imbeciles who are weak of mind and they don't even realize it" (Salvici). "These are the people with whom I spend my lifeso are you and so you will remain,some stupid, some bad, all equally incorrigible ", used Caragiale to show them the mirror.According to the "contemporary" idilist current,although the idea is so wrongheaded,Caragiale's world must be regarded nostalgically, as a picture sweetened in sepia, and what appears so, it is but the life size image of that we call "belle epoque", in which Caragialeancharacters "live incomparably better than the generation that precedes them (...) spend time having fun, traveling, (…) go on trips, take advantage of the weekend... " and that's it.

Nobody dares to re-examine this thesis, as long as the idyllic trend pretends to be itself, in a subversive way, part and vector of the re-examination spirit.At a closer look, however, the "idyllic" image of the Romanian worldbreaks in pieces under the vision of Caragiale in his own letters. Here's how he saw it, in a letter adressed to Alceu Urechia: "at Bucharest and Ploiesti, etc. it is full of parasites, bleeding from scratching, but styled à la Parisienne,Bulgarian-gypsy body,the most disgusting infect partof this ignoble bastard of oriental type. " Is that truly the world which is supposed to have fun, go on trips etc. etc.? Smart stupidity, being so versatile, can afford to use precisely the weapons of intelligence, adapted on the fly and appropriated, therefore mingling with intelligence itself.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Proofreading or revision, naturally meant to be supple - if, of course, they are engaged in the service of intelligence, when seized and addressed from rigid, even extreme positions, become, by conversion and distortion,monumental manifestations of clever stupidity and diverted towards horizons as unexpected as false. By virtue ofand by the inertia of "novelty" at any price, they can be, unfortunately, validated and assimilated under the brand of intelligence.

Smart stupidity works not only under the auspices of diverted revisiting and revisal, but also under those of "actualism" conceptualized by Cannone as the cultural attitude governed by "nowadays" or "today". She says: "Actualism, accompanied by its cohort of cutting-edge ideas and various mode, is the most hotly merchant of received ideas", because as they speak with trendy expressions, they think with trendy ideas". Thinking fashionable - suspicious from the outsetby that it sits "actualism of nowadays" above allto the timeless value – it raised on a wave (later in our country than elsewhere) the tendence of debunk. An attitude taken in a mimetic and a coarse manner getting a funny look, even caricatured by bitterness, irritation and inflexibility. More catholic than the Pope,dogmatic debunking in the Romanian variantsometimes produces ridiculous or grotesque results. An example: "Do we or do not realize,classics obliges us to re-read daily their creed, they violate us aesthetically and compels us to swallow daily willingly and enthusiastically, as a fatality, the azyme of eternal and immutable pattern" laments, in the manner of actualist-debunk, Eugen Negrici in his book, *The Illusions of Romanian Literature.*

Keeping things in their hyperbolic size, would be no need for further comments. Bringing things at 1 to 1, if you do not laugh at the image of the rape that we obey every day from classics,it is impossible not to worry. At 1-1 scale, common sense compels you to sincerely sorry for Mr. Negrici. And for the textual abuse of classics rather be curtailed, N. Manolescu,salts promptly to help Mr. Negrici.In response to a series of articles published, in the "Cultura" magazine, by Mr. Eugen Simion, which did not agreed the point of view of E. Negrici, N. Manolescu writes in "România literară" an editorial.Entrusted *a priori* on the basis of "denigration" (really!) of Marin Preda or of G. Călinescu, convinced of the "mediocrity of Gherea's criticism" etc., therefore all these presented as postulates, unaccompanied even by the most imperceptible impulse of re-examination – a form of critical fanaticism after all;therefore entirely lacking any taste of relativity, N. M. concludes a bit pathetically, but from actualist positions: "Such things (postulates) are usually silent. It's still the main duty of the literary critic to tell them. I'm sorry that one of the chief critics of our generation abdicate this duty and indulges in an apologist position,indiscriminate and humorless, ofnational literature values.After the protochronism of the 70s, and its resurrected the ghost of the '90s, I fear, more than anything, the patriotism of the Romanian critic. It depresses me the idea of having nurtured illusions as blames us Eugen Negrici, but it despairs me even more our inability to accept the idea of illusions, even as a critical assumption. "

Observing,incidentally,that facing "the value of national literature", in Nicolae Manolescu's vision, you cannot situate butonly as an apologist or a depreciator, for those who did not read the series of Mr. E. Simion,the impression may be that he has not really done his duty and that he has seriously polluted the ideals of literary criticism! Thus the depression and despair of Mr Manolescu,but neither he making use of too much humor,would appear as violently justified.However, they are not at all the case so far as Mr. E. Simion, as an "apologist", has not abdicated, but even he fulfilled brilliantly his "primary duty",and in full accountability.Being non-adherent to the category of those "esthetically abused" (does really actualism promote, outside the obvious "deprimism", a new textual orientation ...?!), simply approaching the object itself, he exercised his critical expertise, not on Eminescu nor upon Călinescu or Preda, without wrestle with them, or "denigrating them", but simply on the book of Mr. Negrici himself, book that is naturally at the center of his approach, otherwise not

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

being exonerate of any critical backup.If Mr. Simion does not share the demystifying vision is a legitimate option and perhaps a form of exercising ECV.

BIBLIOGRAPHY

Cannone, Belinda *Triumful prostiei. Mic tratat despre prostia inteligenței*, Editura Nemira, București, 2008.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură,* Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române,* Editura Cartea Românească, București, 2008.

Pârvulescu. Ioana, *Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale* , Editura Humanitas, București, 2011.

Ralea, Mihai, *Lumea lui Caragiale*,Adevărul Literar *şi* Artistic, 1931. Nr.573/ 29 noiembrie, p.15.

Simion, Eugen, *Fragmente critice, VI, Ne revizuim, ne revizuim…,* Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2009.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE JUNGIAN EGO-SELF BIPARTITION IN THE POETRY OF ANA BLANDIANA

Daniel Kiţu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: In this paper we will provide an analysis of how the two fundamental concepts of Carl Gustav Jung psychoanalysis are poetically valued in the creation of 2000s, belonging to Ana Blandiana. In terms of Jungian psychoanalysis, the axis ego-Self is crucial for the stability of personality. We believe that elements of poetic symbolism in Ana Blandiana's lyrics from the volumes „Refluxul sensurilor" (2004), „Patria mea A4" (2010) and „Orologiul fără ore" (2016) set up ways of manifestation at the level of this axis.The ego represents the different ways reporting on exterior, on social, on defining the own personality. Ego is the bridge between the individual and the world. Self is, on the contrary, the being's nadir, those unknown depths filtered by the ego's magma.We identify the binomial ontological in Ana Blandiana's lyrics and in the shaping of poetic image of a way of relating to the world, the universe.The poet's existential crisis we consider it an inadequacy of the ego, as a reflection of a Self deeply transposed in lyrics and metaphysical.From this clash between depths of Self and ego's tribulations in an environment often filthy, the tragic voice of Ana Blandiana's poetry is born after 90s.We will try to highlight the Blaga's type catabase relevant to the evasion from Reality to the Self reported either to the bookish plan or at Hypnos or at childhood mirage. The withdrawal in Self arises, at Ana Blandiana, as a response to the mercantile and desecrated horizon of human existence. We will use in our reasearch a concept belonging to Ovidiu Hurduzeu, namely the "man of the horizontal" to mark clearly the distinction between the vertical poetic existance and the profane horizontal of contingent.

Keywords:psychoanalysis, ego, Self, bipartition, ontological

I. Preambul

Considerăm că la nivelul crizei existenţiale pe care ultimele trei volume de versuri ale Anei Blandiana o investighează putem decela două axe ale permanenţei poeticului: o axă a deschiderii, mai mult sau mai puţin riscante, către exterioritate, către devenirea socialului în ontosul fiinţei, către manifestările acesteia în sfera colectivului şi o altă axă, deseori abisală, veritabil labirint al Minotaurului pe care poeta îl multiplică obstinant din acea nevoie a clarificării propriilor resorturi interioare care să-i ofere puterea de-a înfrunta inconsistenţa exteriorităţii.

Ceea ce se întrevedea în poezia Anei Blandiana, începând cu vol. *Călcâiul vulnerabil*, devine o evidenţă în poezia imediat contemporană nouă, cea începând din 2004 (*Refluxul sensurilor*).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Am observat, astfel, un dualism permanent al artistei între exterior şi interior, între ascensus şi descensus, între anabază şi catabază. Între aceste oglinzi paralele se naşte acea luciditate specială care cartografiază lumea şi oferă o cu totul altă imagine a acesteia, într-o cheie orfică metafizic specială.

Pentru a contura mai exact aceşti doi versanţi ai călătoriei poetice blandiene, am recurs la conceptele junghiene, EU şi SINE.

EUL defineşte în mod clar acea deschidere către Celălalt, acea tentaţie a dezmărginirii fiinţei, a ridicării barierelor întru cuminecarea din lumea în care trăieşte. Poeta alege o deschidere oarecum limitată a propriei fiinţe către mundan, tocmai dintr-o neîncredere funciară a spiritului faţă de tot ceea ce înseamnă mercantilism superficial şi inobilă ocupare a eului cu superficiile unei lumi depersonalizate. Există multe semne în lirica actuală a Anei Blandiana care dau seamă de această atitudine mefientă faţă de o lume care şi-a pierdut strălucirea, care nu mai are nimb, care a uitat calea către transcendent. De aici, şi obsesivele imagini blandiene ale desacralizării şi ale decrepitudinii angelice.

SINELE reprezintă dimensiunea profundă a fiinţei, la care artista accede uneori cu sete metafizică, pentru că am observat încă de la primele ei versuri atracţia irepresibilă către mecanica de tip catabasic. Ana Blandiana este, de multe ori, în călătoriile sale poetice, o retractilă către miezul eteric al fiinţei, către ne-spusele misterului de nedezvăluit, către lucifericul blagian.

În mod frecvent, pentru poetă, întoarcerea către Sine reprezintă o terapeutică împotrivă maculării Răului, o exorcizare a spaimei devenirii, ca formă de aneantizare a sufletului.

Observăm, în mod evident, în ultimele volume ale poetei, grija acesteia de-a denunţa degringolada spirituală a umanului coroborată cu o altă grijă, de a intra şi de a prezerva cu o infinită delicateţe, care nu a părăsit-o, de fapt, niciodată, mirabila sămânţă a purităţii sufleteşti în care a crezut dintotdeauna. Acestei tendinţe i se asociază acea menire a artistului în care crede Blandiana, şi anume aceea de căutător încrâncenat al Adevărului.

În cazul lui Carl Gustav Jung, binomul EU-SINE este esenţial în definirea psihologiei umane. De asemenea, psihanalistul asocia un al treilea concept esenţial acestui binom, cel de *Persona*: „Aşa cum fiecare clădire are o faţadă, personalitatea are o *persona* (literal, masca purtată de actori în Grecia antică). Prin intermediul personei ne structurăm pe noi înşine într-o formă care sperăm să poată fi acceptată de către ceilalţi. Ea a fost numită uneori arhetip *social* sau arhetip de *conformare*... [1]. Tocmai poezia, mecanismul creator, în esenţa sa, cu mijloacele sale de investigare a lumii, reprezintă calea esenţială prin care eul liric se desprinde net de vicisitudinile mundane ale *personei*, de acel traiect presabilit al arhetipului de *conformare*. Credem că, mai ales versurile din aceste volume la care ne-am referit reprezintă o luptă cu socialul gregar şi cu tendinţa permanentă a conformării la dimensiunea unui model de existenţă ce se adevereşte străin poetei. De multe ori, în asemenea condiţii, poezia se transformă în acel strigăt expresionist de genul celui imaginat atât de inspirat de Edvard Munch.

II. Refluxul EULUI

Utilizăm deliberat unul dintre termenii metaforici ai volumului blandian din 2004, *Refluxul sensurilor* pentru a defini o tendinţă esenţială în ceea ce priveşte lirica recentă a poetei, cea a *retragerii* din orizontul mundan, incompatibil cu structura sa interioară. Dinamica vizibilă

[1] Anthony Stevens, *Jung*, Bucureşti, Humanitas, 1996, p. 74.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

interioritate – exterioritate va urmări permanent acest segement al liricii blandiene din perioada 2004 – 2016.

„Eul constituie centrul conștiinței, fiind entitatea la care ne referim când utilizăm termenul *eu* sau *mine*. El ne determină simțământul constant de identitate." [2] La acest nivel poetica blandiană evidențiază acea ruptură profundă de tip ontologic între eu și lume, între dimensiunea morală a creatorului și vicisitudinile exteriorității.

Ana Blandiana pășește pe tărâmul Parnasului poetic plină de candoare, de acea „jubilație în fața miracolului vieții", de „sentimentul solidarității cu universul" [3]. Odată acest pas făcut, poeta se cufundă-n infernul descoperirii meandrelor labirintului vieții, descoperă lumea și se dezvăluie sieși. Intervin temele grave ale liricii sale: înfruntarea misterelor capitale ale vieții și morții, tentația dubitativă în ceea ce privește condiția umană.

Se dezvoltă, astfel, un tip de *lirică gnomică*, „strânsă în sine, antidiscursiv, precum un arc" [4], dublată de „o *estetică a îndoielii* și a neliniștii, a confuziei și a nenumitului, creatoare de tensiune lirică, dar și de originalități cognitive". [5]

EUL există deseori și firesc în ipostaza instanței creatoare, demiurgul livresc, generator orfic de lumi, pandant al realului. Din această perspectivă poeta se distanțează vizibil de „torcătorii de cuvinte" [6]. Exterioritatea eului, ulcerată de acest joc superficial al aparențelor în lumea creației, își afirmă Sinele autentic.

Prin această dedublare, poeta își dezvăluie luciditatea din turnul de fildeș al unei calme nefericiri: „Fără să știe/ Că poemele nu sunt haina mea,/ Ci scheletul/ Extras dureros/ Și așezat deasupra cărnii ca o carapace,/ Cu lecția țestoaselor/ Care astfel supraviețuiesc/ Lungi și nefericite/ Secole" [7].

O poezie ca *Dependentă* afirmă EUL ca pe un drog fatal de care poeta ar vrea să se elibereze, ca Atlas de propria-i povară inerentă. Această tentație a desprinderii de condiția sisifică a creatorului este evidentă în următoarele versuri: „O, Doamne, dezleagă-mă, dezleagă-mă/ De timp și de loc, de strămoși, de nepoți,/ De toate și de toți,/ Și de mine însămi, de poți!// Să pot să râd fără să se scuture frunze amare,/ Să pot să plâng fără să crească valuri în mare,/ Să pot să plec fără să trag după mine/ Lumea ca pe-o față de masă/ cu farfurii și pahare/ Sparte de-a valma, amestecate cu vin și mâncare.// Lasă-mă liberă, singură ca niciodată,/ Numai față de pagina mea vinovată." [8]

Puterea demiurgică a eului creator devine blestem de care poeta se vrea exorcizată, ea, zămislitoarea de valuri și de frunze amare, care-și dorește purificarea de Logosul care-o înlănțuie în spasmele lumii.

Această formulă a exorcizării sufletești este deseori definiția eului blandian, ca în *Exorcizare* din vol. *Patria mea A4*: „Mă supun ierbii/ Care mă salvează/ De neliniștea care sunt eu însămi,/ Lăsându-mi numai tălpile goale în roua/ Prin care tu urci în mine,/ Înlocuindu-mă. [9]. Se poate lesne observa aplecarea întru chtonian și vegetal, nu la modul exuberant și vitalist ca-n textele debutului din *Persoana întâia plural*, ci sub orizontul grav, apăsător al unei acute angoase metafizice. Eul este sursa furtunilor interioare care amenință grav înstrăinarea ființei de Sine.

[2] Anthony Stevens, *Op. cit.*, p. 72.
[3] Eugen Simion, *Scriitori români de azi, IV*, București, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 151.
[4] Dan Cristea, *Modalitățile lirice ale unei mari poete*, în rev. Luceafărul, București, nr. 8/ 2016, p.1.
[5] *Ibidem.*
[6] Ana Blandiana, *Refluxul sensurilor*, București, Humanitas, 2008, p. 75.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem.*, p. 100.
[9] Ana Blandiana, *Patria mea A4*, București, Humanitas, 2010, p. 31.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Retragerea în Hypnos este condiția sine-qua-non a eliberării eului de magma Realului, de miasmele cotidianului. Acesta este și sensul catabazei blandiene: „Când nu mai pot să îndur/ Adorm/ Și, dacă-n somn se-aude/ Încă surd realitatea,/ Adorm în somn/ Trăgând speriată cu urechea/ Și, dacă și acolo mă ajunge,/ Adorm în somnul din somn/ Și din somnul din somnul din somn," [10].

Această reduplicare hipnotică în „mormântul de gradul trei/ Al neexistenței" [11] este ritualul de exorcizare al poetului de miasmele umanității gregare. Eul se scutură astfel de tarele luptei cu existentul. Numai pe această cale este posibilă, în termeni junghieni, simbioza Eului și-a Sinelui prin dobândirea integrării personalității și-a unei conștiințe superioare.

Într-un text ca *Atmosferă* (vol. *Patria mea A4*), simbolul orizontului este bariera septic-ontologică între rănile poetei și haosul mundan. Aceste răni existențiale sunt generate de invazia spiritului de către multiplicitate („Gloata scurgându-se pe lângă mine/ Îmi mângâie plină de curiozitate rănile," [12]). Unicitatea creatoare este maculată de un dezechilibru ontologic, stigmat al multiplului („Umple cu ură toate golurile, toate orificiile –/ Urechile, nările, gura –" [13]). Eul se simte din ce în ce mai acut prizonierul unei decrepitudini tot mai evidente a lumii: „Mototolită pe boltă culoarea/ Ca o piele bătrână/ Devenită prea mare/ Pentru ceea ce trebuie să ascundă:" [14]. Neantul este expresia unui panteon butaforizat și golit de sens („Neantul/ Din care zeii au fost evacuați/ Se face mai mic." [15]). Minimizarea devine expresia unei desacralizări dureroase.

Într-un univers în care se petrece o „schimbare de zodie", „prostia sinucigașă" pune stăpânire pe lumea în care creatorul începe să se simtă ca-ntr-o temniță. De aici, și impresia de cadru dezolant, vetust, prăfuit de încremenire: „Un aer provizoriu, de trecere,/ La sfârșit de sezon,/ Învăluie universul/ Cu praful troienit pe la colțuri/ Și hale ieșite din uz" [16]. Provizoratul existențial devine o evidență funestă în lumea din care eul liric se simte din ce în ce mai exclus. Într-o asemenea atmosferă de sfârșit de lume, poezia însăși devine un tragic nonsens („În care se citesc poezii fără noimă" [17]).

Conștiința Răului care macină exterioritatea proliferează tumoral în interiorul poetei. Corporalitatea eului creator funcționează ca un absorbant al miasmelor mundane. Poezia devine aura necesară spiritualizării contingentului: „Durerea mea nu există dincolo de mine,/ Ea este închisă între limitele corpului meu/ Funcționând ca un magnet/ Care a strâns-o din lume./ Am privatizat, cum s-ar spune, durerea/ Și acum în jurul meu e un gol luminos/ Ca o aureolă etanșă ce izolează tumoarea/ Despre care nu știu decât că este eu însămi." [18].

Impresia incompletitudinii Eului în matricea universală este efectul exercițiului solitar și lucid al descoperirii erorii metafizice din ecuația mundană. Nu întâmplător, această descoperire generează conștiința existenței în *universul-rană*, în care o certitudine unică este cea a *durerii*: „Trăim într-o rană/ Fără să știm/ Al cui este trupul rănit,/ Nici de ce./ Singura certitudine este durerea/ Care ne înconjoară,/ Durerea/ Pe care prezența noastră/ O infectează/ Când încearcă s-o vindece..." [19].

[10] Ana Blandiana, *Refluxul sensurilor*, București, Humanitas, 2008, p. 83.
[11] *Ibidem.*
[12] Ana Blandiana, *Patria mea A4*, București, Humanitas, 2010, p. 33.
[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem.*, p. 43.
[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem.*, p. 43.
[17] *Ibidem.*
[18] *Ibidem*., p. 53.
[19] Ana Blandiana, *Orologiul fără ore*, București, Humanitas, 2016, p. 31.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Incomprehensibilul nu este neputință, ci, mai degrabă, inadecvare la Real. Logosul se transformă în iluzie iar harul orfic devine povară. Între Poet și Univers nu există consonanță. Ana Blandiana definește această incompletitudine ontologică prin exasperarea lui *prea*. Lucrurile sunt „prea departe/ Sau prea aproape". Poetul a pierdut acel simț al omogenizării harice la nivelul unui univers care i-a devenit străin. Această ambiguizare a exteriorității naște rătăciri fără sens, cecitate spirituală: „Lentilele mereu nepotrivite,/ Formele nonfigurative,/ Nici gust, nici miros,/ Doar degetele pierdute/ Pe suprafața zgrunțuroasă/ A universului." [20]

Concluzia amară a poetei înstrăinate de-o lume pe care nu o mai înțelege, drama eului cufundat tot mai mult în labirintul nesfârșit al căutării Sinelui nasc o certitudine amară, amintind de Glossa eminesciană, anume aceea că lumea este un teatru de măști, un joc al aparențelor iar singura soluție este una degradantă la nivel existențial, simplificator mimetică: „Unu doi trei/ Fă și tu ca ei/ Doi trei patru/ Totul este teatru" [21].

„S-ar părea că *bellum omnium contra omnes* este deviza acestui univers neliniștitor, multiform și nediferențiat, în care legea supremă e alcătuită din substituție, devorare, abolire a individualităților, ștergere a contururilor personalizate și în care ființele și animalele sunt sortite să fie și să moară într-un ritm frenetic, halucinant." [22]

Compensația necesară pentru acest hiatus între eu și lume este solitudinea, care nu-i resimțită la modul bacovian, mortifiantă sufletește, angoasantă. Pentru Blandiana, dimpotrivă, izolarea de spectacolul mundan devine prețioasă distilare a esenței poetice, neatinse de perisabilitatea meschinăriei umane: „Dar voluptate-i chinul, nu calvar/ Și îmi aduc de mine-aminte/ Da de o gâză prinsă-n chihlimbar,/ În cripta luminoasă de cuvinte" [23].

Expresia cea mai atroce a solitudinii nu este singurătatea în sine, care, la Blandiana, devine refugiul necesar al Eului din calea valurilor timpului și-ale Istoriei drapate-n vitregiile lumii, ci „sinnurătatea-n mulțime", în condițiile în care multiplul simbolizează, în creația poetei, anonimitatea, dezumanizarea, meschinăria: „Ceea ce mă înspăimântă/ E singurătatea-n mulțime,/ Aglomerările rele/ De ființe necunoscute-ntre ele/ Și mai neînsemnate/ Și mai fără chip/ Decât firele de nisip/ Care formează-un pustiu,/ Decât picăturile/ Care formează o mare,// Minuscule fiare/ Strânse în haite/ De ființe străine,/ Indiferente unele altora/ Și fiecare față de sine." [24]

Unicitatea poetică apare, astfel, ulcerată de agresivitatea gregară a multiplicității exterioare. Expresia inadecvării la real a eului o reprezintă retragerea din magma sinergică a multiplicității. Eul creator ilustrează, dimpotrivă, caracterul vaticinant, rectitudinea morală, unicitatea aspirației către ideal. Pe acest fond dihotomic se naște poezia recentă a Anei Blandiana.

Același motiv al solitudinii este legat și de arhetipul insular. Poeta se cufundă-n reveria identificării cu peisajul insular, simbol al desprinderii de multiplul gregar și distructiv: „Aș vrea să fiu o insulă/ Pe care să o viseze cei ce vor să rămână singuri,/ Pe care să o vadă în halucinații naufragiații,/ O insulă pe care valurile să o îmbrățișeze ritmic,/ Părăsind-o și răzgândindu-se fără încetare" [25].

Indentificarea cu insula devine paradigma sentimentului securizant al desprinderii eului de absurdul cotidian, promisiunea dimensiunii eterice a Sinelui. „Există deci o geografie imaginară a insulei, în întregime ghidată de căutarea unui spațiu paradiziac. Această varietate a

[20] Ana Blandiana, *Patria mea A4.*, București, Humanitas, p. 79.
[21] *Ibidem.*, p. 87.
[22] Iulian Boldea, *Ana Blandiana – monografie*, Brașov, AULA, 2000, p. 23.
[23] *Ibidem.*, p. 47.
[24] Ana Blandiana, *Orologiul fără ore*, București, Humanitas, 2016, p. 81.
[25] Ana Blandiana, *Patria mea A4*, București, Humanitas, 2010, p. 135.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

insulei actualizează, de altfel, un ansamblu de valori izomorfe, care se exprimă prin cartografia și topografia peisajului său. (...) Insula se întâlnește mai întâi ca prototip al perfecțiunii primei vârste a lumii, ca simbol al originii pierdute." [26]

Imaginarul insular, la Blandiana, devine pretextul cufundării onirice într-o dimensiune autarhică, favorizând propensiunea către acel spațiu securizant al Sinelui configurat ca un Nadir nedefinit și neștiut: „Sumară definiție a singurătății/ Pentru toți ceilalți/ Cărora nu le trece prin minte/ Că o insulă este întotdeauna vârful unui munte/ Cu poalele populate de miriade de ființe/ Pe fundul oceanului." [27]

Oniricul, ca și reveria insulară, reprezintă nu doar o modalitate de evaziune din real, ci și o cale de reduplicare a eului, o călătorie prin labirintul eului către inefabilul sinelui.

La fel ca și peisajul insular, nivelul oniric din *Ș.a.m.d.* (vol. *Orologiul fără ore*) reprezintă un autarhism, o purificare interioară permanentă în condițiile inadaptării eului: „Nu mă visez decât pe minne./ Deși sunt mai multe personaje/ Care se înspăimântă între ele,/ Eu știu că sunt tot eu,/ Cea gata oricând să se viseze pe sine." [28]

Exercițiul ludic „de-a mine însămi" face trimitere la jocul final, cel thanatic, plasat în aceeași dimensiune amintind, într-un fel, de ficțiunea literară.

Pe această constantă surprinde metafora arghezian a creației construite, de fapt, oximoronic – *cripta luminoasă de cuvinte* – definind practic acel complex al turnului de fildeș al artistului care, la Blandiana, lasă deoparte mantia vanității care-și arogă deliberat izolarea, așternându-se în anonimatul delicatei gâze prinse-n cleștarul inefabil al chihlimbarului.

III. Dincolo de SINE

Blandiana se naște poetic pe calea pendulului existențial între cele două entități ale devenirii sale artistice: EU și SINE.

„Sinele este deopotrivă arhitectul și constructorul structurii dinamice care susține existența noastră psihică de-a lungul vieții." [29]

Poezia devine povară și salvare, în egală măsură, înțeleasă consubstanțial cu spiritul Sinelui palpitând în lucida nefericire a celui pe care harul creator îl singularizează.

Imaginea drapării Sinelui în metaforica obsesie a eului mundan devine superbă evidență într-unul dintre cele mai zguduitoare poezii din creația recentă a Anei Blandiana, *O fiară*. Metafora cinegetică – SINE=FIARĂ – ascunde, aici, tribulațiile eului într-un *pereat mundus* perpetuu. Cușca sunt meandrele marasmului existențial iar furia, destinul revoltei ale cărei sunete se pierd în pâsla mecanicii comunului.

Schema junghiană a personalității vădește aici, în ordinea suprafeței mundane, acea incompatibilitate existențială a poetului strigând Adevărul cu glasul unui Ioan în pustie. Neputința de-a schimba lumea reprezintă stigmatul nefericirii Sinelui pe veci pierdut în hăul străfundurilor unei ființe care nu se va conjuga niciodată cu logica unei lumi absurde: „Este o fiară/ Cine s-ar putea îndoi/ Că este o fiară?/ E destul s-o urmărești/ Cum se zbate-ntre țărmuri/ Ca o fiară-ntr-o cușcă/ Pe care numai ea o vede;/ E destul să-i privești –/ O dată furia trecută –/ Spuma murdară curgând/ Ca balele nebuniei/ Din botul obosit de răcnete;" [30].

Condiția fiarei din poezia Blandianei ne amintește de superba metaforă a inadecvării la real din *Lupul de stepă* al lui Hermann Hesse.

[26]Jean Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, Cluj-Napoca, Cartimpex, 1998, pp. 103-104.
[27]Ana Blandiana, *Op. cit.*
[28]Ana Blandiana, *Orologiul fără ore*, București, Humanitas, 2016, p. 11.
[29] Anthony Stevens, *Op. cit.*, p. 71.
[30] Ana Blandiana, *Refluxul sensurilor*, București, Humanitas, 2008, p. 77.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Această veșnică hăituială prin lume a Sinelui de către un Eu tot mai înstrăinat și nesigur devine temă redundantă în poezia actuală a Anei Blandiana: „În textele sale recente se proiectează, într-adevăr, din ce în ce mai vizibil tensiunile identitare ale unei ființe poetice marcate de obsesia disoluției..." [31].

Fuga de Sine-n cercul Sinelui se transformă într-o autarhică devenire Eului. Sesizăm aici o definiție poetică a redimensionării permanente a eului în căutarea străfundurilor ființei, un *regressus* în transcendența intimă: „Cine/ Te mișcă pe același loc,/ Te blestemă să fugi de-a pururi/ De tine însuți întru tine... [32].

Pe aceeași linie a eviscerării invaziei răului existențial se manifestă și întoarcerea către puritatea copilăriei, către orizontul evanescent al începutului din *Joc*. Ludicul reprezintă expresia dezmărginirii ființei, a eliberării de lestul contingentului, a unei autoiluzionări perpetue la marginea pericolului maculării morale. Capcana vârstei adulte este simbolul imoralității care sfâșie sufletul poetei. De aici, voluptatea solitudinii în sfera ludică a copilăriei, în care eul regăsește Sinele: „Mă joc cu copiii care vor deveni adulți/ Încercând să amân clipa/ Când le va face plăcere să mă sfâșie,/ Deveniți adulți,/ Tot mai adulți,/ Tot mai mulți,/ Mult prea mulți,/ În timp ce eu rămân singură în copilărie." [33].

La Ana Blandiana, deseori, drumul de la Eu către Sine echivalează cu o via crucis a sufletului către Dumnezeu. Ascensus-ul către dimensiunea transcendentului este soluția la tribulațiile sufletului pe pământ.

„Răsturnarea-n oglindă" este iluzia atingerii divinului. Ridicarea-n extazul energiei numinosului [34], care este experiența cunoașterii dumnezeirii, reprezintă o tragică neputință: „Iartă-mă pentru această/ Răsturnare-n oglindă,/ Dar precum pe pământ așa și în cer./ Totul seamănă./ Încerc să te-ajung, să m-apropiu,/ Să mă las înghițită de aură,/ Să-mi închipui că te-am atins/ Căzând în extaz,/ Cum cad păsările în înalt./ Și nu reușesc" [35].

Trucarea experienței euharistice, această nevoie compensativă a eului în condițiile unei existențe carcerale în limitele contingentului este resimțită ca o profundă culpă: „Mă prefac că văd/ Și încerc să mă mint,/ Inventându-te/ În loc să te găsesc./ Iartă-mă pentru profanarea/ Pe care mă sui ca pe-o scară," [36].

Poezia *Mi-a fost frică* ajunge să coreleze increatul, acea stare a potențialității ființei, puritatea suficientă sieși la care aspira și Ion Barbu, cu Sinele. Ieșirea din această dimensiune generează spaima devenirii pentru că, la Blandiana, căderea în lume presupune prizonieratul ontologic. Refuzul de-a țipa, de-a marca sonor momentul ivirii, al racordării la existent este semnul refuzului maculării carnale, căci aici este semnul perisabilității umane: „Mi-a fost frică să mă nasc,/ Mai mult: am făcut/ Tot ce a depins de mine/ Să nu se întâmple nenorocirea./ Știam că trebuie să țip/ Ca să dovedesc că sunt în viață,/ Dar m-am încăpățânat să tac." [37]

Blandiana are două feluri de-a refuza lumea care i-a înstrăinat eul: fie refuzul intrării în zodia devenirii, fie refugiul în Hypnos, în copilărie, în amintire sau, ca în poezia *Arbori*, apropierea de acel *axis mundi*, care este arborele. Ca simbol axial, *arborele* face trimitere la rectitudinea morală, la connsecvența cu sine însăși a poetei ce nu și-a trădat niciodată menirea prin vitregiile vremurilor: „Unii sunt galbeni,/ Alții sunt roșii,/ Iar cei mai curajoși/ Încă verzi://

[31] Emanuela Ilie, *Trăim într-o rană*, în rev. Convorbiri literare, Iași, 13.12.2016, p.1.
[32] Ana Blandiana, *Op. cit.*, p. 47.
[33] Ana Blandiana, *Patria mea A4*, București, Humanitas, 2010, p. 69.
[34] Rudolf Otto, *Sacrul*, Cluj-Napoca, Dacia, 1996, p. 30.
[35] Ana Blandiana, *Op. cit.*, p. 93.
[36] *Ibidem.*
[37] Ana Blandiana, *Orologiul fără ore*, București, Humanitas, 2016, p. 41.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Axe ale lumii ascunse/ Pe care poți să le vezi/ Trecând dintr-un timp în altul/ Fără să se clintească." [38]

Una dintre artele poetice blandiene, specie frecvent abordată în poezia Anei Blandiana din anii 2000, reflectă întocmai condiția tragică a poetului care se conturează din experiența nefericită a contactului cu superficialitatea celorlalți, dominați doar de luciul aparențelor. Poezia *Viol* (vol. *Orologiul fără ore*, 2016) dezvăluie acest clivaj între esență, eul poetic, și aparență, numele poetului, între exterioritate și interioritate. Sclavajul aparențelor, al suprafețelor existențiale naște acea permanentă vocație a retrgerii, a evadării, a căutării filonului neatins de mundan al Sinelui: „Ei toți știu cum mă cheamă,/ Numele meu/ Li se aprinde pofticios în pupile,/ Se apropie de mine,/ Mă cercetează,/ Mi se mișcă pe față, pe piele,/ Propriul meu nume/ Se târăște pe mine,/ Mă gustă,/ Apoi brusc plictisit se retrage,/ Se stinge/ În ochii trecând mai departe,/ Sătui și disprețuitori,/ Ca după un viol." [39]

Este evident faptul că noua vârstă a liricii Anei Blandiana aduce acel fior al interogației despre Sine pe calea labirintică a căutărilor eului. Acest fapt era subliniat chiar în legătură cu versurile din anii '80 de către Iulian Boldea: „Ana Blandiana depășește senzorialitatea și arhitectura exultantă a versului, întorcându-se în regim meditativ și elegiac, asupra locului ce revine ființei himerice într-un uivers labirintic în care concretețea se preschimbă în iluzie, iar visul capătă toate aparențele realului..." [40].

BIBLIOGRAPHY

1. Blandiana, Ana, *Refluxul sensurilor*, București, Humanitas, 2008.
2. Blandiana, Ana, *Patria mea A4*, București, Humanitas, 2010.
3. Blandiana, Ana, *Orologiul fără ore*, București, Humanitas, 2016.
4. Boldea, Iulian, *Ana Blandiana – monografie*, Brașov, Aula, 2000.
5. Cristea, Dan, *Modalitățile lirice ale unei mari poete*, în: *Luceafărul*, nr. 8, București, 2016.
6. Ilie, Emanuela, *Trăim într-o rană*, în: *Convorbiri literare*, Iași,2016
7. Otto, Rudolf, *Sacrul*, Cluj-Napoca, Dacia, 1996.
8. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, București, Cartea Românească, 1998.
9. Stevens, Anthony, *Jung*, București, Humanitas, 1996.
10. Wunenburger, Jean-Jacques, Cluj-Napoca, Cartimpex, 1998.

[38] *Ibidem.*, p. 61.
[39] *Ibidem.*, p. 105.
[40] Iulian Boldea, *Op. cit.*, p. 29.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

DESCRIPTIONS AND PORTRAITS IN ODOBESCU'S HISTORICAL SCENES

Elena Lavinia Diaconescu

Phd Student, University of Pitești

Abstract: The short stories entitled "Historical Scenes" represent the field of practice of what is going to be Odobescu's best work – "Pseudo Kinegeticos". The author proves to be a literary painter as he takes every chance to create ample descriptions and portraits. This is the reason why "Mihnea cel Rău" and "Doamna Chianja" contribute to the improvement of the odobescian literary style. The writer creates static descriptions of buildings, rooms, objects, but also dynamic descriptions when he wants to suggest the energy of some ceremonies or fights. All these aspects are doubled by the characters' portraits and costumes; at the same time the landscapes represent the poetic touch in these texts.

Keywords:descriptions, portraits

I. DESCRIERI

Scenele istorice reprezintă doar un teren de antrenament pentru ceea ce avea să fie lucrarea de vârf a lui Odobescu, *Pseudo Kinegeticos*. Înarmat cu răbdare, dorinţă de cercetare istorică şi de evidenţiere, de ce nu?, a erudiţiei sale, scriitorul devine în nuvele un „pictor literar" (aşa cum îl numise şi Tudor Vianu) care caută orice prilej pentru a aşterne pe hârtie o serie de descrieri şi portrete aglomerate. N.N. Condeescu consideră că prozatorul Odobescu nu avea „geniul architectural care ordonă proporţii armonioase ale unei vaste construcţii", ci „poseda, în schimb, talentul artistului minor care cizelează fragmente, ornamente, bibelouri sau bijuterii, la ocazie şi pictor peisagist de mici tablouri de apartament." (*Alexandru Odobescu comentat de N.N. Condeescu*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1942, p. 87).

Scrisă la trei ani distanţă de prima nuvelă - *Mihnea cel Rău, Doamna Chianja* este mult mai bogată sub aspectul detaliilor portretistice şi peisagistice, ceea ce dovedeşte îmbunătăţirea, prin mult exerciţiu, a stilului literar odobescian.Descrierile sunt atât statice, autorul prezentând clădiri, interioare, obiecte, cât şi dinamice, atunci când el vrea să sugereze energia transmisă în cadrul unor ceremonii sau a unor lupte; toate aceste aspecte sunt completate de portretele şi costumele personajelor, iar cadrele naturale, ce apar din loc în loc, reprezinta nota poetică imprimată textelor.

Descrierea construcţiilor păstrează un aer arhaic prin enumerarea unei multitudini de cuvinte învechite şi capătă un caracter didactic datorită tendinţei lui Odobescu de materializare a expresiilor concrete, procedeu întâlnit şi în descrierile de interioare la Ion Creangă.

„Noua curte domnească din Bucureşti, clădită printre sălciile de pe malul stâng al Dâmboviţei şi-nconjurată de ţepene ziduri cu creste-nalte şi cu înguste ferestrui de meterez, era plină de o gloată posomorâtă [...] Sus, în casele domneşti, al căror lat acoperiş de şindrilă se-ntindea jur-împrejur cu streşine largi şi revărsate [...] Paragraful extras din *Doamna*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

*Chianja*abundă în substantive dublate de adjective, foarte frecvent utilizându-se inversiunea între cele două părţi de vorbire, exemplele fiind evidenţiate în secţiunea dedicată acestei figuri de stil. Substantivele sunt din câmpul lexical al construcţiilor şi capătă valoare estetică prin adjectivele alăturate. Este o tehnică specifică lui Odobescu pe care o foloseşte din tinereţe şi pe care introduce şi în opera sa de maturitate.

Descrierea curţii domneşti este reluată şi în capitolul al doilea din nuvela *Doamna Chianja*, doar că de această dată se insistă mai mult pe amănunte. Odobescu începe cu detalii exterioare: „ţepene ziduri" afundate în apă parţial şi „proptite cu largi căprioreli de piatră", lăsând la iveală pe toată întinderea lor materialele din care fusereră ridicate: „straturi de cărămizi şi de bolovani de piatră". „Poarta cu gang boltit", „un turn pătrat cu ferestrui de meterez", podişca din faţa porţii şi cele patru foişoare din colţurile construcţiei completează tabloul exterior al aşezării domneşti. Parcă invitându-şi cititorii într-un tur virtual, Odobescu continuă cu descrierea curţii interioare, pe care încearcă să o redea conform indicaţiilor din cronicele studiate, dar ceea ce reuşeşte este, ca şi în alte situaţii descriptive, să aşeze într-o înşiruire metodică o listă de substantive adeseori arhaice din câmpul lexical al construcţiilor: „tinde", „grajdurile, ambarele şi şoaprele", „beceriile sau cuiniile şi cuptoarele pităriei", „jicniţa". Apoi, scriitorul îşi concentrează atenţia descriptivă asupra clădirii domneşti, pe care o analizează în stilul său caracteristic, din temelii până la vârf: „ziduri late în poale şi fără tencuială, purtând pe d-asupra un coviltir cu ceardac nalt şi întins, un adevărat munte de şindrilă". Extragerea acestor citate din nuvela odobesciană se datorează intenţiei de a sublinia amănunte pe care la o primă lecturare a nuvelei *Doamna Chiajna* un cititor neavizat le-ar trece cu vederea din cauza abundenţei lor uneori obositoare.

Descrierea locuinţei lui Radu Socol începe după acelaşi clişeu, acela al prezentării zidului „muced şi învechit", care fusese cuprins de „lungi ramure de iederă stufoasă". Verbele de mişcare „se întinsese", „"se acoperise", „crescuse" sugerează degradarea. Curtea interioară era şi ea năpădită de buruieni şi de ruine, păstrând în picioare un singur turn – chindia: „înalt şi îngust, cu ferestre mici şi nepotrivite, având jos o portiţă boltită, căria îi slujea de prag o piatră de moară crestată în două. Pe dinnântru, o lungă scară învârtită, cu trepte mici, de piatră, da intrare, la deosebite caturi, în nişte chilii pardosite cu cărămizi." Aşadar, se poate spune că una din tehnicile preferate ale lui Odobescu de descriere a construcţiilor este conducerea cititorului din afară spre interior, întrucât consideră că aceasta este ordinea firească a „zugrăvirii" unui tablou literar.

Spre deosebire de descrierile statice şi bine dezvoltate prezentate mai sus, se mai pot identifica în textele nuvelelor şi alte descrieri, dar care au doar câteva trăsături viguroase, suficiente însă pentru a crea o impresie de ansamblu asupra cititorului. Este cazul menţionării aici a cadrelor sobre prin care se prezintă: camera în care moare armaşul, mănăstirea Cotmeana, odaia Chiajnei sau chioşcul din Rusciuc.

Prin tehnica ordonării minuţioase, autorul descrie alaiul care o însoţeşte pe Chiajna prin Oltenia: rădvanul, telegarii, surugiii, „bahmeţii" de Bugeac şi costumaţia lipcanilor. Totuşi, nimic artistic nu iese din condeiul lui Odobescu atunci când prezintă darurile de nuntă aduse domniţelor; totul devine o exagerare, cititorul aflându-se parcă într-o cameră închisă de muzeu unde trebuie să facă recensământului zestrei de la o nuntă domnească. Scriitorul se revanşează însă prin lirismul reieşit din descrierea icoanei Socoleştilor. El acordă atenţie unor detalii precum: materialul din care era realizată („o bogată icoană îmbrăcată în argint"), în ce stare se afla şi ce imagine reda: „Pe dânsa era înfăţişat, cu asprul condei al zugravilor strămoşeşti, chipul Maicii Domnului, ţinând sfântul prunc pe braţul cel stâng." şi în alt paragraf este notat: „domnea, ca într-un cerc de slavă cerească, chipul înegrit al Maicii Domnului". Modalitatea de descriere

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

anticipează pe viitorul critic de artă, care în anii săi de ucenicie se perfecţionează, testându-şi limitele şi interesele literare.

Descrierile dinamice se regăsesc în încoronarea lui Mihnea, în prezentarea alaiului acestuia şi a închinării boierilor la noul domn, în desfăşurarea nunţii Ilincăi, dar şi a Ancuţei. Toate momentele sunt de fapt preluate din cronicile studiate, dar Odobescu nu reuşeşte să le însufleţească suficient, ci doar enumeră într-o manieră comodă acţiunile unor oameni care vor să se simtă bine la o nuntă domnească, fără ca secvenţele să se influenţeze sau să se suprapună: „Turcii îşi arătau măiestria lor în jocul geridului, nimerind ţălul cu suliţa azvârlită din fuga cailor; apoi românii încercau puterile la trântă şi la luptă dreaptă [...]. Pehlivanii arapi şi hindii, [...], făcură şi ei feluri de nezdrăvenii şi de jocuri minunate şi nevăzute locurilor noastre; unii săreau în văzduh [...]; alţii călcau cu iuţeală pe o fâşie de tulpan întinsă". Dar şi din acest gen de descriere se poate observa tendinţa lui Odobescu pentru ordine şi claritate, trăsătură dobândită de pe urma traducerilor din Horaţiu. Tabloul funeral al lui Mircea Ciobanul trădează, de asemenea, obsesia autorului pentru redarea într-o înşiruire logică a momentului în care lumea îşi ia adio de la domn, fiecare ştiind când îi vine rândul. Ritualul redării ordonate a evenimentelor apare şi în cazul descrierii luptei din chindia lui Socol: descoperirea pericolului; pătrunderea în forţă a soldaţilor, arderea unei clăi de fân, atacul asupra turnului, moartea lui Bănică şi apoi a lui Radu; în final distrugerea clădirii prin incendiere.

Din *Scene istorice* nu poate să lipsească descrierea de peisaj, procedeu frecvent în arta descriptivă a romancierilor. Prima nuvelă odobesciană debutează cu o prezentare sobră, mai săracă în detalii a împrejurimilor cetăţii lui Dracea, armaşul: „... curge apa Cricovului, care, cu mii de pârâie ce se resfiră şi se-mpreună, împestriţează matca sa răzlăţată şi năsipoasă; d-a stânga, câmpia şeaţă se lungeşte până în poalele munţilor; d-a dreapta, malul se înalţă râpos şi acoperit cu păduri vechi şi stufoase". Este doar o surprindere vizuală a celor mai concrete elemente: apa, matca, câmpia, munţii şi pădurile, fără a le crea vreo împodobire artistică, aşa cum a procedat Eminescu. Alte aspecte din natură apar risipite în textul nuvelelor, dar cititorul le percepe mai mult auditiv decât vizual. Cadrul în care vânează Mihnea este acaparat doar de zgomote: crivăţul suflă şi geme jalnic, stejarii freamătă, bătăiaşii strigă şi copoii latră, dar momentul este întrerupt de răsunetul buciumului care îi cheamă pe vânătorii care se întorc „cu larmă spre casă".

Tot la nivel auditiv este percepută şi fuga prin pădure a lui Mircea şi a lui Stoica, speriaţi că vor fi prinşi de duşmani. Toate sunetele sunt menite să îi îngrozească: frunzele fâşie pe cracă, vântul dimineţii măturăuscăturile, broasca saltă în mlaştină, vătuiul fuge prin iarbă, cete de ostaşi trec, şuierând din frunză. Groaza este într-adevăr alimentată de imaginea aceasta care transmite numai energie.

Se observă la Odobescu un interes pentru descrierea nopţilor cu lună, deoarece el ştie că, apelând la acest motiv, va reuşi cu siguranţă să creeze o atmosferă de extraz şi feerie prin plasticizarea imaginilor create. Prezentarea la nivel vizual a decorului nocturn se face prin utilizarea verbului „văzu", luna fiind mai întâi privită printre zăbrele: Ancuţa „văzu luna plină colindând răpede faţa senină şi albastră a cerului; pe Dunăre, scânteiau razele ei răsfrânte în mii de talazuri". Momentan totul este învăluit în linişte; chiar şi pescarul turc care trage undeva departe la edec, face totul în tăcere. Clipa mută a peisajului se sparge sub plescăiturile aripilor codobaturilor, ce „se aşterneau, în zborul lor iute, pe faţa apii". Ascultând cu mai multă atenţie, personajul feminin distinge apoi „în răpaosul nopţii" doar „clătirea undelor ce se izbeau încetişor de mal şi susurul alene al vântuleţului de vară". Şi de această dată se face trecerea bruscă de la imaginea vizuală la cea auditivă, pendulare ce va continua cu o altă secvenţă, în care îndrăgostiţii

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

traversează Dunărea într-o luntre. În această joacă senzorială, cititorul vede şi aude, trăind alături de personaje senzaţiile descrise în cadrul nocturn: undele „goneau şi se îmboldeau cu vuiet amorţit; o suflare răcoroasă zbârlea faţa apii şi legăna încetişor înaltele catarturi ale şăicilor ce se vedeau albind în depărtare, cu pânzele lor umflate; razele lunei se răsfrângeau, cu vii licuriri, pe culmea nestatorinică a valurilor, răspândind pe cer şi preste râu o dulce lumină ce se îngâna cu negreala malurilor depărtate". Verbele la imperfect „goneau", „îmboldeau", „zbârlea", „legăna", „se răsfrângeau" contribuie la crearea unei imagini vizuale dinamice, care totuşi este temperată de structuri de cuvinte care scad din intensitatea mişcării: vuietul este amorţit, suflarea vântului este abia percepută, iar catargele se mişcă încetişor. Întunericul, complice în acest caz cu îndrăgostiţii, este dictat în mod firesc de prezenţa nopţii, dar şi de malurile îndepărtate, venind în contrast cu lumina lunii. Lumina este motivul fericirii divine, este văpaia care aduce pace în inimile îndrăgostiţilor, dându-le speranţă şi senzaţia de protecţie. Luna este cea care evocă lumina în intensitatea întunecimii; ea dă speranţă şi este singurul martor al evadării Ancuţei, dar şi al primelor declaraţii de iubire. Astfel, peisajul încurajează în primul rând vizual, relaţia celor doi. Decorul este acum unul aproape silenţios şi împleteşte vizibil două dintre cele patru elemente primordiale: apa şi aerul. Cel de-al treilea simbol, focul, este şi el prezent, însă la nivel metaforic, prin văpaia din inimile personajelor, pe care şi-o mărturisesc reciproc. Cel de-al patrulea element, pământul, îi înconjoară, dar este încă departe; deocamdată ei se bucură de siguranţa oferită de luntre şi de lună şi nu ţin cont de „negreala malurilor depărtate". Acesta este singurul simbol care îi atenţionează pe îndrăgostiţi de destinul tragic ce îl vor avea, dar ei nu ştiu să-l descifreze. Cadrul se continuă cu o perturbare scurtă la nivel auditiv, prin ţipătul ascuţit al al păsărilor de pe mal, apoi „toate se astâmpărau şi o şoptă de taină se răspândea împrejur" (p. 103).

Sub razele prietenoase ale lunii, barca celor doi alunecă spre apele învolburate din zona Ostrovului Mocanu, iar personajele sunt scoase din visare de către zgomotul puternic şi ameninţător produs: de apele învrăjbite, de talazurile „care se izbesc şi se afundă cu urlet întârâtat" şi de valurile care şuieră. Imaginea auditivă este mult mai puternică în acest caz decât cea vizuală.

Totuşi, luna revine în descrierile autorului, de data aceasta ca martor al sfârşitului Ancuţei. Cadrul creat este la început, aşa cum Odobescu ne-a obişnuit, neperturbat; luna se pierde tăcută printre vârfurile negre sfărâmate şi doar din când în când îşi trimite razele pe suprafaţa pârâului. Se observă din nou asocierea lunii şi a apei, martore ale unei iubiri nebinecuvântate. „Un vuiet depărtat" sparge din nou liniştea, substantivul „vuiet" contribuind la schimbarea dintre vizual şi auditiv.

Următorul peisaj descris este cel din valea Motrului, care este însă mai mult o enumerare de copaci şi de păsări. Dinamismul se obţine prin utilizarea verbelor „şuieră", „ciripesc", „chiuiesc", astfel încât imaginile auditive le domină pe cele vizuale, afectate de enumerarea exagerată.

Calităţile artistice ale lui Odobescu reies şi din descrierea iernii la ţară: „Vântul vâjie şi geme ca nişte jalnice glasuri ce plâng din depărtare; ploaia izbeşte cu o întârâtată stăruire în pereţii şi în ferestrele casii; oblonul se cletină şi scârţie pe ţâţânele-i ruginite; focul bubuie şi trosneşte în cămin şi uneori o pasăre de noapte, gonită din adăpostul ei de o suflare mai viscoloasă a crivăţului, îşi ia zborul, scoţând un ţipăt sfâşietor şi tânguios" (p. 108). Autorul foloseşte prezentul atemporal pentru a descrie natura iarna. Paragraful citat este un exemplu de lirism marca Odobescu, destul de animat de prezenţa unor verbe de mişcare: „vâjie", „izbeşte", „se cletină", „scârţie", dar şi a unor substantive dinamice din sfera fenomenelor naturii: „vântul", „ploaia", „crivăţului". Dacă Alecsandri avea să dinamizeze peste câţiva ani pastelul său, *Mezul*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

iernei, prin inserarea unui element însufleţit din natură – lupul, Odobescu foloseşte o pasăre de noapte, care agită şi mai mult decorul descris prin ţipătul său „sfâşietor şi tânguios".

II. PORTRETE

Descrierea personajelor se realizează prin acumularea enumerativă a unor trăsături în construcţii juxtapuse, completând în mod succesiv portretul. Autorul îşi creează un obicei în a prezenta vestimentaţia personajului descris, aceasta fiind o tehnică de redare a culorii locale. Ca şi în cazul descrierii de interioare sau de colţuri din natură, Odobescu redă totul într-o ordine clară. Astfel, el se ghidează în prezentarea vestimentaţiei pe trei direcţii: culoare, formă şi ornament, cu accent mai mult pe ultimul aspect. De fiecare dată când scriitorul realizează un portret, face referiri, chiar şi fugare, la înfăţişarea personajului, având predilecţie pentru părţile feţei, trup şi membre, adică ceea ce captează cel mai mult atenţia cititorului. Un exemplu de îmbinare a trăsăturilor fizice şi vestimentare se regăseşte în portretul lui Mihnea: „om matur şi vârtos, avea scrise pe faţa sa păroasă şi posomorâtă şi-n ochii săi arzoi şi-ncruntaţi strășnicia caracterului său". Atât el cât şi fiul său „purtau cioboate de piele groasă, până la genunchi, poturi de dimie albă, un cojoc scurt, de oaie neagră, cu glugă la spate şi chimir cu oţele; la gât aveau grumăjer rotund din zale de fier şi-n cap o ţurcă flocoasă, adusă la o parte; la brâu, satâr şi jungher." (p. 68). Din primul contact al cititorului cu personajul se observă aceeaşi metodă a lui Odobescu de caracterizare, de la indicarea aspectului fizic, la descrierea vestimentaţiei şi a armelor purtate. Remarci referitoare la trup, faţă şi ochi sunt întotdeauna nelipsite, în acest caz ele fiind ornate cu câte două adjective alese să indice vigoarea bărbătească. Totuşi, portretul este mai slab din punct de vedere stilistic, comparându-l cu cele din *Doamna Chiajna*, fiind alcătuit mai mult dintr-o enumerare de veşminte, mai puţin documentată.

Odobescu îl mai descrie o dată pe Mihnea, de data aceasta din perspectiva conducătorului: „a-mbrăcat chepeneag de catifea roşie cu ceaprazuri şi cu bumbi de aur, cioareci albi tiviţi cu găitane de fier, cizme cu pinteni poleiţi ş-un gugiuman de samur cu surguci de pietre scumpe" (p. 70) Acest portret este mult mai bogat în arhaisme decât precedentul, care ajută la crearea unei imagini vizuale realiste. Totuşi, multe dintre cuvinte se regăsesc şi în alte portrete realizate personajelor din *Doamna Chiajna*.

În primul portret al Chiajnei la înmormântarea soţului ei se pot identifica uşor primele elemente ale caracterizării directe: „pe al căreia chip, în veci încruntat, nimeni nu putea dovedi păsurile inimei sale; părul ei începuse a cărunţi, dar trupul său era-nalt, portul ei – drept şi falnic, ochirea-i – strașnică şi hotărâtă; capu-i căta mândru în sus, fără grijă şi fără sfială. Pentru cea din urmă oară ea îmbrăcase albele podoabe şi vălul de beteală ale miresei, ca să ducă pe soţul ei la vecinicu-i mormânt, căci după ziua aceea văduva nu mai scotea veşmintele cernite." (p. 88).

Personajul Radu Socol pare a fi desprins dintr-un tablou prin felul în care îi este descrisă vestimentaţia. Desigur că această abilitate a lui Odobescu de a surprinde detaliile şi de a le reda întocmai nu a apărut peste noapte, ci s-a cizelat în decursul mai multor ani în care el a cochetat cu prezentarea detaliată a unor picturi şi sculpturi renumite, pasiune evidenţiată poate prin articolul „Note luate în Galeria de pictură din Dresda" scris cu 5 ani înainte de apariţia nuvelei *Doamna Chiajna*. Pentru a reda cât mai fidel imaginea vestimentară dedusă din izvoarele consultate, Odobescu apelează la o listă de substantive, care prin felul în care sunt aşezate, dau senzaţia că timpul s-a oprit în loc, dar nimic nu este poetic în această prezentare: „Un mintean neagru, cu găitane de fir, cioarici la fel, cu pajeri pe genunchi, o mantie scurtă pe umeri, cizme-nalte în picioare, cu pinteni de argint; la coapsă, un paloş scurt şi drept, şi-n mână o ţurcă de samur cu surguci: iată îmbrăcămintea sa". (p. 90). Prin interjecţia „iată" el doreşte doar să

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

recapete atenţia cititorului precum un ghid care concluzionează asupra unui tablou dintr-o galerie şi îşi trezeşte interlocutorul din visare sau poate din plictis, dacă detaliile au fost prea stufoase.

Pe acelaşi stil de portretizare merge Odobescu şi în cazul lui Stamatie Paleologul, ba chiar exagerează în comparaţie cu descrierea vestimentară a lui Radu Socol, dorind astfel să evidenţieze în special superioritatea financiară a personajului grec: „copilandru, tânăr, frumos, sprâncenat, cu mustaţa mică şi neagră, cu ochi de femeie, cu părul încreţit, nalt, spătos şi tras ca prin inel, ca unul din acei palicari muieratici, purtând fustanelă fâlfăindă şi strânsă la mijloc, cămaşă de filaliu, largă-n mâneci şi cusută cu bibiluri , colciaci şi cepchen de filendreş stacojiu, numa-n fir şi-n mărăgritare, fesul la o parte, iminei mici şi roşii" (p. 99). Scriitorul utilizează şi aici mai multe arhaisme, ceea ce îngreunează citirea. Tocmai de aceea explicaţia arhaismelor se regăseşte în subcapitolul dedicat acestui aspect. Este interesant că Odobescu alocă acestui personaj de origine străină trăsătura de „tras ca prin inel", aşa cum este înfăţişat şi moldoveanul din balada *Mioriţa*. Adjectivul provenit din verbul la gerunziu „fâlfăindă" este singurul element dinamic, ce contrastează cu imaginea statică creionată cu ajutorul multitudinii de substantive, din sfera vestimentară.

În acelaşi fragment portretistic Odobescu prezintă în antiteză imaginea lui Andronic Cantacuzeanul: „Trupul acestuia, mărunt, neputincios şi gârbovit pare că d-abia purta capul său mare, pleşuv şi cărunt, cu obraji spâni, zmezi şi slabi; dar buzele-i subţiri şi încreţite, ochii săi mici, vioi şi pătrunzători, nările-i largi şi neastâmpărate dovedeau acel duh sprinten şi isteţ, acea minte iscusită şi dedată cu intrigile şi cu batjocura [...] în cap purta naltul calpac de hârşie fumurie, cu fund de serasir; pe dânsul avea o hlamidă de sevaiu roşu, cusute cu palme de fir pe poale şi încinsă d-a curmezişul, pe sub subţiori, cu un lat brâu sau omofor, semănat cu matostaturi în şatrange; iar dasupra, o largă mantie de buhur alb cu ceaprazuri de aur şi îmblănită cu jder." (p. 99). Imaginea lui Andronic este una respingătoare, realizată prin alegerea unor adjective din sfera defectelor dar şi prin exagerarea unor detalii precum „capul mare" purtat de „un trup mărunt". Lăsând la o parte suita de substantive arhaice care completează, aşa cum ne-a obişnuit Odobescu, tabloul static al personajului, se încearcă o notă de dinamism prin utilizarea adjectivelor „vioi", „pătrunzători", „neastâmpărate", „sprinten".

Exemplele prezentate mai sus demonstrează regula după care se ghidează Odobescu în creionarea portretelor pesonajelor sale: indicarea unor aspecte deduse din trăsăturile feţei şi hainelor, respectând modelul popularizat de Balzac. Totuşi, autorul iese din tiparul cu care ne-a obişnuit în descrierea personajelor sale doar atunci când prezintă apariţia fantomatică a Ancuţei pe malul Otăsăului:„Umbra unei fiinţe albe şi uscate, ce zăcea azvârlită pe malul verde al râuleţului. Trupul ei despuiat, ce abia-l înveleau nişte ţoale sfâşiate, părea zdrobit; mâinile şi picioarele-i slabe şi lâncede, căutând poate în răcoarea râului ceva înviere, pluteau pe dasupra apii, ca frunze-ngălbinite de toamnă; capu-i, obosit, căzuse pe pietrişul din matcă, şi pletele-i, răsfirate, se scăldau, furate de valuri" (p. 114). În descrierea Ancuţei fiecare detaliu în parte este analizat, ca şi când autorul ar reda un tablou dintr-o galerie de artă. Astfel, Odobescu foloseşte expresii care lasă loc de interpretare, precum un critic care îşi exprimă părerea: „*părea* zdrobit" şi „căutând *poate*". Este în maniera autorului să prezinte fiinţa umană, amintind în special de părţile corpului, aşa cum exersase şi în anonimele sale poezii erotice. Substantivele din sfera corpului uman sunt acompaniate de adjective care sugerează mila: trupul este despuiat, mâinile şi picioarele sunt slabe şi lâncede, capul este obosit, iar pletele răsfirate. Toate aceste „cupluri" de cuvinte, precum şi compararea membrelor cu frunzele galbene au rolul de a crea cititorului imaginea unei fiinţe aproape de sfârşitul lumesc.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Din portretele realizate de Odobescu se observă înclinaţia acestuia de a utiliza un amalgam de arhaisme şi regionalisme în descrierea veşmintelor, considerând că astfel redă culoarea locală a vremii, aşa cum rezultă ea din cronicile studiate.

BIBLIOGRAPHY

1. **Condeescu, N.N**. -*Al. Odobescu – Scene istorice din cronicile româneşti*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1942;
2. Galdi, V. – *Introducere în stilistica literară a limbii române,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1976;
3.Vârgolici, T. – *Romanul istoric românesc din secolul al XIX-lea* în vol. *Retrospective literare*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1970;
4.Vianu, T. - *Figuri şi forme literare*, Ed. Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1946;
5.Vlad I. – *Povestirea. Destinul unei structuri*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972

THE FOUR POETICAL FUNCTIONS FORMATION CHAIN

Violeta Bercaru Oneaţă

PhD, University of Bucharest

Abstract: Aiming to build an integrative system operating with the grammar structure in connection with the stylistic one, through the influence of the semantic elements like the operator of the linguistic change internal link or that of the semantic marker, the paper brings into light the existence in modern as well as in postmodernist poetry of three other new functions of the poetical language – the Intransitivity, the Indirect Transitivity and the Direct Transitivity, besides the traditional ones analysed in previous studies like in that of the Romanian theorist T. Vianu (1941). Based upon the previous contributions in the field of both linguistics and that of poetics, the study consists in a transfer from the semantic transformational core represented by the semantic marker upon the formal grammar frame, enabling the later to generate a new chain – the release of some new functions belonging to the foemal stylistic frame, namely a connection between the formal grammar transformational frame with the formal stylistic transformational frame which is determined by the generative intensity of the semantic frame, based upon the semantic marker which could be a metaphor, in a combinatory concatenation process.

Keywords: transformational generative core, modelize, combinatory concatenation

The study tries to show the manner the semantic frame is capable to modelize through the idea of the significance the grammatical frame so that the later could on its turn enter into correspondence with the styistic frame**.** This concept has the quality to render the poetical text as a whole the core of which releases another three functions of the poetical language – *The Intransitivity*, *the Indirect Transitivity* as well as *the Direct Transitivity*, besides the traditional ones as they were presented by the Romanian theorist, T. Vianu (1941).

We consider the metaphor an operator of linguistic change internal link (A. M. Houdebine, 2010) as well as a semantic marker (Fodor and Katz, 1965) capable to generate a theory in connection with the increasing/decreasing process of the metaphorism, as for example – with analysis on poetical texts in the thesis - on both modernists and postmodernists poems. We refer to an intransitive hermetic metaphor, based upon a fictional trop (C. K. Orecchioni,1986) in Mallarmé's poetry that generates an intransitive poetical function of the text, the same in Ion Barbu's poetry, an implied trop (C. K. Orecchioni, 1986) in Jacques Prevert's poetry or in that of Nichita Stănescu generating an indirect transitivity function of the text, as well as to a removal of the metaphor in the postmodernist poetry bearing the charge of a direct transitivity function of the poetical text. We take into consideration the capacity of the significance created by the semantic generative core, which could be a metaphor to determine different degrees in the field

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

of the functions of the poetical language. Different degrres of the metaphor intensity generate on their turn different new functions of the poetical language. The point is that in modern poetry the metaphor bears different *degrees of semantic intensity determining a significance* capable to concatenate the formal grammatical frame with the formal stylistic frame, a phenomenon that in modern poetry brings about the release of some new functions besides the traditional ones, - which could be named the***four poetical functionsformation chain***. If the metaphors bear different degrees - *the intensity degree of the metaphor* – so they are endowed with different degrees of semantic intensity, the stylistic level changes generating new functions, therefore interdependent on the metaphorical degree built through a generative semantic core. Another point is that this semantic/stylistic charge is capable to project an inclusion process on the formal grammar transformational frame. We put alsothis flexibility brought by the generative semantic core endowed with poetical significance and concatenating with the formal grammar frame and equally with the formal stylistic traditional frame -under the sign of the progressive free semiosisdefined as a sub-division of the semiotics aiming to study the transfer and the transformation of symbols. (www.scribd/12_X_2015) Therefore the semantic generative core entails the four poetical functions formation chain – the Intransitivity/ the Reflexivity/ the Indirect Transitivity/ the Direct Transitivity belonging to modern poetry, as things were accomplished in our thesis. Mention should be made that stylistics included only two functions of the poetical language, the Reflexivity and the Transitivity. We have a grammatical conversion into symbols. But how does the idea work? Actually is it possible to harmonize the formal grammar frame with the formal stylistic frame and how such a process could be accomplished? We consider there is a process of a combinatory concatenation bearing a semantic charge, endowed with a modelization value.

1 Step one : The figure could have an influence on the text as a whole

2 Step two : The modelization and the reflexivization process

Step one : It is possible to unify the above mentioned frames, the grammar one and the stylistic one through the influence of the figure on the poetical text as a whole, emphasizing on the semantic charge. In her book, *Naraţiune şi poezie* (*Narration and Poetry*) professor Rodica Zafiu points out the pattern of the simultaneityand of the convergence as being landmarks of the modern poem jettisioned from the romantic epic length type, and launched by E. A. Poe and further by Baudelaire in the short type poem. The shortness of the poem covers a density of the lyricism as it does function a theoretical principle accorging to which : *The text linearity is traplike, an appearance which must be overpassed in order to arrive – through equivalences and superpositions operations – to the essence of the poetry. The ideal result of the equivalence operation process is one that belongs to the timelessness* : *a mood, an image, a symbol*. (R. Zafiu, *op.cit.*,2000 : 15) The author presents view points and scientific theories placed under the sign of a poem densified through its metaphor, for example, consisting in a convergence of some multiple plans*getting to a structure capable to accomplish a lyrical density* (R. Zafiu, *ibidem* , 2000 : 15) For example Ștefan Munteanu considers the metaphor a central figure capable to gather under a core the deep tensions of the poem (St. Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică*, 1972, *apud* R. Zafiu, *ibidem*,2000 : 16) In terms of Jacques Dubois we have the dychotomy *tabular reading/ linear reading* of the poetical text or the reduction of the text to a central figure, a *global static symbol* (J. Dubois, *Réthorique de la poésie*, 1977, *apud* R. Zafiu, *ibidem*, 2000 : 16). An emblematicalcase is considered by the author that of Michel Riffaterre according to

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

whom the poetical text is reducible to a structural matrix, the succesion and the difference being, as a matter of fact, equivalent, as sub-divisions of the same structural matrix and entailing a conversion process of the signs towards the significance : *The poetical text is reducible to a structural matrix* - Riffaterre says - which sometimes could be a key-word (usually absent at the surface of the text) or an opposite couple. The hermeneutic reading makes room in finding out that succesive and differentstatements which, in fact, are equivalent, appearing now as variants of the same structural matrix, Therefore, the poetical text represents an equivalence between word ant text being produced by the transformation of the hypothetical matrix into a text through both a conversion (convergent transformation of the signs into an unique significance) and an extension (which in terms of Riffaterre means a developement of an unit into a sequence) (M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, 1978, *apud* R.. Zafiu,*ibidem*, 2000 : 16-17)

The pattern of the *simultaneity* and of the *convergence*, namely a lyrical density structure which could rely on the metaphor builds also a matching frame conjugated with what professor Eugen Negrici defines as a *structure with an addition of significance*. In his book *Sistematica poeziei* speaking about Lucian Blaga, the author points that : *In this poetry the text is accomplished in two steps as if a rethorical code were, every time, rebuilt in the last minute. Without transitory sequences the poetry suddenly takes off into a metaphysical field.The poet doesn't operate a slow indefinite opening towards the abolute, but will lend from outside a definite significance – an addition of significance.* (E. Negrici, *op. cit.*, 1998 :35)

In terms of professor Zafiu the same author Lucian Blaga was analysed through the similarity of these several interpretation grids for the revelatory metaphor of this poet, taking into consideration particurlarly this principle of the *simultaneity* and of the *convergence* as a method for what the professor states as *the image of the intransitive autonome text, geverned by the principle of the similarity and by the postulate of the coherence* (R. Zafiu,*op.cit.*, 2000 : 17), building the whole of a poetical text.

As for us, we describe the concept of the *degree of the metaphor intensity*. Therefore there is a chain made of diferrent metaphors capable to release different degrees of intensity.

- **The first intensitydegreeof the metaphor - the hermetic intransitive trop. Ion Barbu's metaphor of the iceberg** .

In Catherine Kerbrat Orecchioni's vision there are the linguistic supports of explicite/implicite contents that determine a direct/indirect anchorage into the significance, The theorist emphasizes in her book *L'Implicite* on the statement lengh an implicit content could cover considering it as being defective or total, and opening the possibility to build the reading pact of a **fictional trop**, for example. *Les contenus implicites ne constituent pas le véritable objet du dire* (C.K. Orecchioni, *op.cit.*,1986 : 24). The auyhor focuses on the idea that the indirect anchorage generates the deep structures of the meaning, turning into poetical significance, through both a semantic and a stylistic landmark, the so-called **fictional trop of U statussituated in the encyclopedic universe**, (C.K. Orecchioni, *ibidem*, 1986 : 99). The theorist defines this fictional trop as fictional discourse concentrated in a trop, achieving a truth of an assertion based upon a fictional assertion.The semantic landmark situated on the first place in building the significance is represented in the author's vision by certain internal clues like **the uncertainty / aproximation modelizers.** For example in Ion Barbu's poem *Banchizele/The Icebergs*, taking into consideration Orecchioni's grid of the direct anchorage, they are some

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

geological icerocks, but considering the indirect anchorage toghether with the aproximation modelizer, they flow on certain unprecised seas, poetically called the *shadowed seas of the silence.* In this silent boundless space the iceberg throws the brilliancy of some genuine sunrises.The second landmark that build the fictional trop and therefore the poetical significance, in Orecchioni's vision, is the fictional trop value endowed with the **reading pact, or the trop placed in the encyclopedic U universe**, and its influence upon the text as a whole.The theorist explains there are some aencyclopedic information in respect of the U status represented by *les informations encyclopédiques concernant l'état de U* (*univers d'expériences admis comme préexistent au discours – pacte de lecture* (C. K. Orecchioni, *ibidem.*1986 : 99) *universe of experience allowed and assigned as pre-existent in the discourse- reading pact.* We rely on the thorist's grid of interpretation for what we call a complete configuration of the first degree of the metaphor intensity/ the intransitive hermetic trop, as the above mentioned intransitive hermetic metaphor of the *iceberg* places the poetic self into the boundless impersonality of the universal soul, into the brilliant glare of the stellar matters, the poet celebrating the beauty of the ancient rocks, of the waters slicing the planet, or the originary flow of some frozen mysterious layers building that iceberg. Therefore the metaphor of the iceberg represents in a direct anchorage an irregular frozen icerock body modelized by the synthesis between the Northern waters and the polar frost, but in an indirect anchorage of the implicit content as well as considering the reading pact of the U encyclopedic universe, this intransitive metaphor represents the ancient transparencies closing in them the energy of a sublime nature genuineness. The iceberg generate a relief outlining the silent magnificence of the eternity, its pure absolute freedom. Thus our grid of the first degree of the metaphor intensity / the hermetic intransitive trop with an analysis on a poem of Ion Barbu, meets the the requirements of Orecchioni's grid being from the semantic point of view an aproximation implicit modelizer as well as from the stylistic point of wiew a fictional trop placed in the encyclopedic U universe.

First result : We consider the semantic/stylistic formal frame bearing the charge of a semantic generative core, is capable to modelize and through a process of projection to include the formal grammar frame, thus releasing a new function of the poetical language – the **Intransitivity.** At the same time we consider the semantic/stylistic generative core achieves its combinatory concatenation mobility, also, through the intensity degree of the metaphor.

The second intensity degree of the metaphor - the implied trop. Nichita Stănescu's implied trop coexistence with the fictional trop

As C. K. Orecchioni configurates a system in which the implicit content covers fully or partially the statement, the author defines also **the implied trop** as one having a *supposed or an undercurrent content which does function as the true object of the message to be transmitted* (C. K. Orecchioni,*op.*cit., 1986 : 116) whereas the **fictional trop** is a reading pact (pacte de lecture) that trop integrated into the encyclopedic U universe based upon *the cultural information existing in the reader's knowledge before the discourse utterance*. (C. K. Orecchioni, *ibidem*, 1986 : 131)

Actually in the poem *The Cube Lesson* there is a direct anchorage generating a direct transitivity of the poetical language suddenly transgressing into a reflexivization through the process of the inference. Therefore if we extract the *broken corner* metaphor from the text we notice the whole of the poetical density is to be found around this metaphor, Without the *broken corner* metaphor, the poem would have remain in a direct transitivity field, whereas the

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

flexibility brought by the implied trop reflexivization entails a new significance through the symbol – that of the artistic values relativity in an imperfect world. It is what we call **a metaphor included into the sequence**. But in this poem there is also a fictional trop - *Homer's eye* – which places in a ludic manner the defective cube as a derisory symbol of the modernity as compared with the epopeic vision and greatness of the illustrious forerunner. Both metaphors – fictional or implied trop – influence the discourse as semantic markers (Fodor and Katz, 1965) or operators of linguistic change internal links, capable to generate the process of *significance delivery* (A. M. Houdebine, 2010 : 8) .

Second r**esult** : We consider the semantic/stylistic formal frame bearing a charge of a semantic generative core is capable to modelize and through a projection to include the formal grammar transformational frame, with an influence on the poetical text as a whole, releasing a new function of the poetical language –the **Indirect Transitivity.** At the same time we consider the semantic/stylistic generative core achieves, also, its combinatory concatenation mobility through the intensity degree of the metaphor.

Step two : Gerard Genette speaks in his book *Figures* (1966) about a capacity of the denotation to be taken over by the connotation through a significance flow blocked at its denotative level then put into movement at its connotative one. If theorists like for instance Jean Cohen in *Structure du langage poétique* (1966) – consider the two categories as being opposite, Genette explains even the poetic function through the simultaneous existence of the two, the complexity of which is capable to accomplish the essential quality of the poetical function – the ambiguity. Poetry doesn't overwhelme the language. Mallarmé considers poetry recover its lameness, its imperfection. And Genette continues to point out poetry is intimately connected to the inner body of the language.The so-called imperfection due to the diversity of the idioms as well as to the disharmony between significance and its sonority that Saussure defined as the arbitrary of the linguistic sign. But even this imperfection – says Genette – is the essential of the poetry, if language had been perfect, poetry couldn't be possible and every word would be poetical. Therefore the poet's endeavours to recover the arbitrary status of the sign together with the idea of the ambiguity configurate the essential landmarks of the poetical language, Thus Genette emphasizes on the possibility that connotation and denotation communicate building the balance between the connotative affectivity and the universal reportage pointing that the former brings about much more density and substantial existence missing to the second.This kind of flexibility that Genette brings to those categories considered by others oppposite opens the possibility to extend the idea of the flexibility to the level of the two traditional functions of the poetical language – the Reflexivity and the Transitivity – the connection of which has as result the presence of a sub-division, that of the **double intention of the transitivity into Indirect and Direct.** The process being based on a **projection** of the included metaphor into the sequence. The more the metaphorical tension becomes imbued with the real, the more the poetical language loses of its imaginary intensity, the reflexivity and the transitivity become correspondent and **included**, therefore get out of the alternation in order to enter into a sycrethism, with an inclination degree of one towards the other, bringing about a flexibility of the two traditional functions. At the same time the metaphor is in fact a transformational semantic generative core projected on the poetical sequence bearing the value of a **semantic marker**, as this projection is capable to flexibilize the traditional functions in modern poetry and to express semantic relations in a theory. The theory is as above mentioned, a flexibility of the traditional functions, a modelization process entailing the double intention of the transitivity in modern poetry.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Emanuel Vasiliu în *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale*, quoting Fodor and Katz defines the semantic markers : *Semantic markers are the elements in terms of which semantic relations are expressed in a theory* (Fodor and Katz, 1965 : 497 *apud* E. Vasiliu, *op. cit.*, 1970 : 79). And professor Mariana Tuţescu, focuses on the semantic analysis techiques capable to be practised on both morpho –syntactical level and on the poetical one, aiming to bring into light that the significant unities and particularly their relations are capable to *modelize* those levels. In terms of Mariana Tuţescu's research the phenomenon is based upon both the semantic componential and generative capacity to operate mutations – *a modelization* (M. Tuțescu, 1974 : 90) The author underlines the lexical units are like briks participating to accomplish a building, relying on their capacity on one hand to be combined and on the other hand to generate new significances through a process of modelization. So she takes for instance into consideration two landmarks *the classemes* as well as the *archsememas.* The former is a semic unitgiven by the sintagmatic context, therefore a combinatory unit and bearing a formative value. Due to those classemes the selection of morphemes is possible making also possible the combination of morphemes, a process that releases superior units like syntactical groups or phrases. A classeme like *human* could caractherize verbs like *to write, to read, to think,to speak, to cry, to laugh.* The classemes assure the isotopy, the semic coherence necessary for a message to be understood, establishing *interdependence* relations between morphemes thus building certain morpho-syntactical superior units. Whereas the relation between semes and sememas, endowed with the quality to build *archsememas*, is one of *inclusion* as the archsememas is a semantic marker of great generality, a common semic unity for several sememas, like for instance *house* is endowed with the common semic feature for *chalet, hotel, block.* So the classemes establish interdependence relations with morphemes building superior syntactic units and phrases thus assuring the isotopy, while archsememas establish *inclusion* relations with sememas the former being included into the later. Under these circumstances we extend the linguistic principle of the *modelization semantic value* on the stylisticr frame first, and notice an interdependence relation between the fictional trop and the Intransitive function of the poetical language, an interdependence relation between the implied trop and the Indirect Transitivity of the poetical language, an interdependence relation between the vivid metaphor (P. Ricoeur, 1975) or the revelatory metaphor (L. Blaga, 1937) and the Reflexivity as well as an interdependence relation between the antysymbol and the Direct Transitivity of the poetical language. An interdependence relation that, on its turn, entails an inclusion one, - of the formal generative grammar frame - the later projecting an inclusion combinatory concatenation process upon.the traditional formal stylistic frame. Mention should be made that the above mentioned process is accomplished by the metaphor fulfilling the role of an universal key, endowed with both the value of a semantic marker and of that of operator of linguistic change internal link, making possible the significance delivery of the poetical text as a whole. The metaphor as a brik modelizing unit.

Result : **The four poetical functions formation chain / The double intention of the Transitivity of the poetical language in the modernity**

Coming back to professor Tuţescu's vision in her study *The Semantics as Theory of the Language* (1974), - that of the semantics quality to operate a conjunction point, a modelization of the morpho-lexical, syntactical and rethorical universe of the language – we emphasize the pragmatics of this vision as an important work instrument of this study, based upon the componential techiques consisting in the combinatory mutationsof the semantic markers, therefore on a free semiosis.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Bibliography

Blaga, Lucian, *Geneza metaforei şi sensul culturii* în *Trilogia culturii*, *Opere*, 1985, Bucureşti, Editura Minerva, 1937, Editura Regală pentu Literatură şi Artă

Fodor, Jerry and Katz Jerrold, *The Structure of Language, Readings in the Philosophy of Language*, 1965, New Jersey, Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs

Genette, Gerard, *Figuri*, 1978, selecţie, traducere şi prefaţă de Angela Ion şi Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, *Figures*, I, II, III, 1966, 1969, 1972, Paris, Ēditions du Seuil

Houdebine, Anne-Marie, *Sémiologie actuelle, De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel*, étude du cercle de l'Uuniversité Paris Descartes, Faculté des Sciences Humaines et Sociales - Sorbonne, sous la direction d'Anne-Marie Houdebine, professeure émérite à l'Université Paris Descartes, Semeion, Hors Série, ISSN-0005, 2010

Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, 1998, cu un cuvânt înainte al autorului, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române

Orecchioni, Catherine Kerbrat, *L'Implicite*, 1986, Paris, Ēditions Armand Colin

Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, 1984, traducere şi prefaţă de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, *La métaphore vive*, 1975, Paris, Ēditions dus Seuil,

Tuţescu, Mariana, *Semantica o teorie a limbajului* în *Probleme de lingvistică generală*, vol. VI, 1974, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România

Vasiliu, Emanuel, *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale*, cap. III, *Privire critică asupra semanticii transformaţionale*, 1970, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, 1977, Bucureşti Editura Albatros, 1941, Editura Contemporană

Zafiu, Rodica, *Naraţiune şi poezie*, 2000, Bucureşti, Editura ALL

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

BLACK FEMININE CHARACTERS IN NADINE GORDIMER NOVELS

Diana Stoica

Assist., PhD, Politehnica University of Bucharest

Abstract: During the Apartheid period Nadine Gordimer did not consider women's situation in South Africa as being an issue that deserved special attention. Her characters are involved in a struggle for human rights and for racial identity. Thus, it is a challenge to place Gordimer's view on feminism in context because she does not believe that a separate treatment of black women would be necessary. Yet, she expresses her opinions on this topic in a series of interviews in 1990 and she revised them some years later, after the publication of None to Accompany Me in 1994. Both perspectives are important for understanding her post-Apartheid novels, as they represent the liberation from the burden of history that seemed to overwhelm the South African writer in the Apartheid period.

Keywords:racial, women, identity, feminism.

In some of her essays published before 1990, Gordimer underlines that black women and black men share the same problems and they need to solve them before regaining their female/ male identity. In a conversation with Jan Askelund, Gordimer declares that

> It doesn't seem irrelevant to me in other places in the world, but it does seem at the present time to be a kind of luxury in South Africa. Every black woman has more in common with a black man than she has with her white sisters. (Bazin 1990: 277)

She does not see women rights as a separate problem but "part of the whole question of human rights and disaffected groups in various societies" (1990:154).

Gordimer admits that the progress made by feminist organizations in the battle for women's rights is noticeable, especially because their rights have been recognized as full human rights and not as separate rights. Women and men together, regardless of colour or race, form the instrument for "dismantling traditional structures of power at all levels" because "feminism by itself cannot transcend the racial divisions in a racially separate culture" (Ettin 1993:18).

As far as gender struggles are concerned, Gordimer thinks that women should take a different position in the politics of transformation in South Africa. She has argued several times that the women's liberation movement is irrelevant in South Africa, where political freedom for black men and women must precede any improvements of the over-privileged position that white bourgeois women have. Her writing is not a manifesto for feminism understood as a sign of resistance. Nevertheless, she believes that women should be part of the resistance and contribute to the struggle for liberalism. Gordimer writes about discrimination based on race, rather than discrimination based on sex, because she feels that the former creates a bigger gap between black and white than gender bias would create between men and women. White women's situation is

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

rather similar to that of white men and not to black women's position and this opinion is expressed in the comments made by Gordimer on Olive Schreiner's writings. Schreiner is the author of The *Story of an African Farm* and the first fighter for women's rights in South Africa.

> Feminism was [Schreiner's] strongest motivation. Yet the fact is that in South Africa, now as then, feminism is regarded by people whose thinking on race, class and colour Schreiner anticipated, as a question of no relevance to the actual problem of the country-which is to free the black majority from white minority rule… The women issue withers in comparison with the issue of the voteless, powerless state of South African blacks, irrespective of sex. It was bizarre then… as now… to regard a campaign for women's rights – black or white – as relevant to the South African situation. Schreiner seems not to have seen that her wronged sense of self, as a woman, that her liberation, was a secondary matter within her historical situation. (Gordimer 1987:225)

In her 1966 review of Simone de Beauvoir's *Force of Circumstances*, Gordimer notes that women have the right to be equal to men, but they also have the right to be different, as it is not justifiable to treat them as "men with frills on" (quoted in Suresh, 2005:176). She also adds that "feminism as such - whether in its negative or in its positive aspects – has become a bore" (661) and that women are to blame for the fact that they are treated differently as they share "with other oppressed peoples the development of a slave mentality". Women are the first "to turn their red finger nails on their sisters who not only walk out of the seraglio but, worse, refuse the status of 'honorary males'" (177).

It becomes evident that Gordimer's view is an oversimplification of the South African situation, and she revised her comments in the late 1990s. She declared in an interview that her views on feminism have changed because the political situation has changed. "I can't see any vestige now of that trivial feminism that I was talking about so disparaged. A tremendous division arose in the mid 70s between the concerns of white women and the concerns of black women" (Lazar 1997:156). She also stated that "women had moved along that far but couldn't see how there could be any common feminism unless white women had truly thrown in their lot with black women" (157).

Nevertheless, she treats women with much more complexity in her fiction. Her feminine characters are independent and establish their positions in the power structure. Gordimer's white South African women share responsibility with men for any manifestations of racism. The white woman is not innocent, if she did not take a stand against Apartheid. However, she is prevented by the social and political conditions of Apartheid from assuming responsibility. *None to Accompany Me* shows how a white woman and a black one have two different trajectories, helping each other in their careers and leaving their personal lives behind. Despite the fact that many critics berate her "for her non-feminist stance", Barbara Temple-Thurston (1999:62) remarks Gordimer's "implicit criticism of women's complicity" with blatant or covert racism or anti-feminist manifestations.

Asked about her opinion on gender politics, Gordimer replies that there are women in the new Parliament, both white and black, and she gives the example of the black woman who took the place of a white Afrikaner male. She also considers the presence of a South African Indian as a "true demonstration of non-racism", especially because "nobody says she isn't black enough" (Lazar 1997:157).

When Lazar points out that some critics considered that the novel *None to Accompany Me* is "sombre in mood" taken into consideration the triumphant political period, Gordimer answers that solemnity is necessary when "things open up" and good things happen again.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Solemnity is a result of "what one might call a sense of awe" that South Africans had after their feelings of exaltation (158). About her feminine characters in this novel, Gordimer declares that they do not belong "to any women's movement", because the woman is "a movement in herself" (159).

The events that took place during post-Apartheid years in South Africa contribute to the modification of Gordimer's earlier view that only after South Africans have defeated racism, may they become preoccupied with feminist issues. The starting point for this shift is her conviction that the greatest change comes from others. Her novels and short stories are concerned with different types of "-isms", as they are interrelated, and she admits that there should be a common fight against all manifestations of discrimination based on race, skin-colour, gender, class, religion etc.:

> We have lived 5 years of freedom. Whatever the frustrations as well as triumphs we've tackled, it is an achievement placed toweringly beside the years of Apartheid racism and before them the years of colonial racism – 5 years against 3 centuries. […] The projection is of the priorities of their lives, along with the old colonial conditioning that these belong with whiteness and are incontrovertibly, always, forever, threatened by the Otherness – blackness. (Gordimer 1999:40)

Many of Gordimer's novels have as main protagonists female characters whose development make some critics state that feminists should recommend the South African writer, especially since she insists "not on women's passivity, but on their responsibilities" (Temple Thurston 1999:115).

Nadine Gordimer has been criticized for rendering black women silent and invisible while revitalizing and liberating exclusively white women through their attachments to African men. It has also been argued that the way she presents the issues of liberation may only be explored between white women and black men, because black women are servants, "bearers of food", primitive and simple caretakers. However, her post-Apartheid novels and short stories come as evidence in proving the opposite. The short stories repeat some of the instances captured by her Apartheid writings, and the attempt to divide her work according to her views on the Black women present in her short stories, in her novels, but also in her essays is not an easy task.

In *None to Accompany Me*, Nadine Gordimer presents a different perspective on black female characters. The focus of the novel is on the empowerment of black and white women in the context of transition within the new multiracial South Africa. The changes in political power are used to provide women with a more important role in the first democratically elected South African government.

Sibongile Maqoma is the most important black female character of the novel and she has returned from political exile together with her husband, Didymus Maqoma, and their daughter, Mpho. Both Sibongile and Dydimus experience the new political climate and they are willing to join the party that will govern the country and, at the same time, be part of the preparation process for elections. Home politics has a new significance for Sibongile, in fact it has replaced the meaning of her old home: "Home for her was the politics of home" (Gordimer 1995:78). She puts aside the traditional duties of a woman and begins to struggle for the South African society, as a whole, not only for black South African women. We can see the transformation of a nation in the redefinitions of roles that Sibongile's character displays and the strenuous efforts that she makes.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Black women are offered political roles and their struggle for the progress of an emergent nation has both positive and negative implications. Sibongile's relationship with her husband, Didymus, is significantly affected due to her new duties that make her act according to the possibilities of self-fulfillment. She needs to redefine and reorganize her relationship with her husband and her daughter, on their return from exile, in order to find her place in the new South Africa. The Maqomas are forced to create a new home for themselves, as their old home was destroyed by the Apartheid regime, and their exile prevented them from settling down. Sibongile and her daughter, Mpho, prove to be more flexible than Didymus. The two females are capable to reinvent their identities, so that they escape their memories of exile and adjust themselves to home politics.

After her return from exile, Sibongile plays a more overt political role than her husband does, as she is the deputy director of the Movement's regional redeployment program for returnees. Eventually, she is elected member of the central executive of the post-Apartheid movement, whereas Didymus, an old fighter in the liberation movement is constrained to retire and become an external observer of the changes to which his wife has an important contribution. The South African political circumstances dictate a reorganisation of power between men and women. Thus, the relationship between Sibongile and Didymus is bound to be influenced by the political setting: she is included in the productive political action and she displays new attitudes, whereas Didymus is trapped in his old self as an old fighter, unable to transcend the past. He is left out of the political scene; his place is at home, writing about South African history of exile and undertaking the former duties of his wife. Both Sibongile and Vera abandon themselves to their work in one of the committees helping to produce a new constitution: "a structure of laws to contain their ideal existence" (Gordimer 1995:315).

As Gordimer has shown the most passionate interest in the politics of her country, most of her post-Apartheid novels (*None to Accompany Me*, *The House Gun* and *The Pick Up*) are concerned with the new South African constitution, the Truth and Reconciliation Commission, and immigration laws that, in fact, form the core of post-Apartheid South African discourse. The history of South Africa places a resolute European man at its center while condemning to immobility and silence the 'natives' and 'women' who are its objects, the Others. In this respect, *None to Accompany Me* raises the issue of the possibility of re-writing history by the previously excluded categories. Thus, the roles of Didymus and Sibongile Maqoma, returnee activists, are central and illustrative.

Commenting on the close and complex relationship between fiction and history in the South African context, Stephen Clingman remarks that the unmediated voices of real historical agents are often heard in South African fiction and that historians could indeed turn to literature for verifiable evidence of the past. Clingman concludes that "the real value of South African literature is that, in its nature as fiction, it gives us a specific kind of historical evidence, allowing a particular kind of history to be written" (Diala 2004). Isidore Diala (2004) considers that "some attention to the non-fictional discourse on the leadership of the ANC in the late 1990s will easily reveal the historical consciousness that nurtures Gordimer's fiction".

> Women's groups, youth groups, trade union groups were busy gathering support for this or that candidate; the old guard welcomed the influx as affirming a new kind of mass base after so many years of clandestinity. (Gordimer 1995:93)

It is well-known that different stages in the history of the world require different types of people and one should admit, at a certain moment that they are no longer befitting the place as they did in the past. It is this reality that Gordimer underlines in *None to Accompany Me* when she gives a

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

quiet role to Didymus, the black exiled leader who watches the political and historical evolution without rising to the challenges that his wife accepts when they are involved in the election process.

For Gordimer, the only form of resistance that counts is obviously to take action and not to watch and judge. To take a stand, to be politically committed and actively establish a connection between black and white are the tasks of every white South African, especially for women, such as Vera Stark and Sibongile (Sally) Maqoma. Vera Stark is one of the most experienced white fighters against Apartheid that Gordimer has ever created. She works in the bureaucracy that is trying to determine and enforce new land rights and it is impossible to con her.

BIBLIOGRAPHY

Bazin Topping, N., Dallman Seymour M. (eds.) 1990. *Conversations with Nadine Gordimer*. Jackson: University Press of Mississippi.

Clingman, St. 1986. *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside.* London: Allen & Unwin.

Clingman, St. 1991. 'Literature and History in South Africa' in Joshua Brown (ed.) *History from South Africa: Alternative Visions and Practices.* Philadelphia: Temple University Press, p.105-118.

Clingman, St. 1992. 'The future is another country. A conversation with Nadine Gordimer and Stephen Clingman' in *Transition,* No. 56, Indiana University Press, pp 132-150. Available at http://www.jstor.org/stable/2935046 Accessed 21.07.2010.

Diala, I. 2002. 'Nadine Gordimer, J.M. Coetzee, and Andre Brink: Guilt, Expiation, and the Reconciliation Process in Post-Apartheid South Africa' in *Journal of Modern Literature,* Volume 25, Number 2, Winter 2001/2002, pp. 50-68.

Diala, I. 2004. 'Interrogating Mythology: The Mandela Myth and Black Empowerment in Nadine Gordimer's Post-Apartheid Writing'. Available at http://novel.dukejournals.org/cgi/pdf_extract/38/1/41 Accessed 23.08.2010.

Ettin, A.V. 1993. *Betrayals of the Body Politic: The Literary Commitments of Nadine Gordimer,* University of Virginia Press.

Lazar, K. 1997. 'A Feeling of Realistic Optimism' An interview with Nadine Gordimer, in *Salmagundi,* Winter, no. 113, pp.150-165.

Temple-Thurston, B.1999. *Nadine Gordimer Revisited.* New York: Twayne Publishers.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE POSTMODERN LITERARY STRUCTURES OF WOLE SOYINKA

Daniela Irina Darie

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:Reading Soyinka's play The Road*begs the assessment of its closeness to the theatre of the Absurd. As more than one assessment concluded,* The Road *exhibits all the marks of the influence played by the Western literary avenues of the post-War period in the development of Soyinka's dramaturgy.* The Road *focuses on the meaningless of the human existence, presented as a never ending waiting of a colossal event to happen, and as such, Beckett's* Waiting for Godot *has been nominated as the strongest echo of the Absurd in Soyinka's satire. As all of his writings, the play develops on more than one level, going beyond the "absurdism" of the human existence as a philosophical concept, and approaching the social nature of the human being, more specifically, of the African. A second play in which the echoes of the Western Absurdism reverberate deeply is* Madmen and Specialists. If in *The Road, there is no social order to be discussed and denied, in* Madmen and Specialists, *the order proposed by the protagonist serves for the denial of any known form of collective association and in his obsession with the Word, the irreducible essence of humanity, Soyinka's character must balance on the borderline between sanity and insanity, chaos and order, sense and non-sense, and continuously tries to elaborate the one theory which would bring together science and religion. Old Man's social group is an obvious example of the hopelessness of the human condition, in Sartre's view, marked by a deep anxiety in facing the new concept of African thinking. Not unlike* The Road,Madmen and Specialists *constitutes a satire addressed to Christian religion, as one of the pillars crumbling under the heavy burden of the African "absurd" existence. In both plays, the tragedy of human existence is mediated by the comedic performance, through which Soyinka acknowledges the therapeutic role of the existential laugh.*

Keywords:Theatre of the Absurd, Christian religion, human condition, satire, existentialism

The universality of questions such as Which is the meaning of life?, Which is the purpose of human being?, What is life?, reflects not only the humanity we share, at a basic level, but also the intricacy of the network in which we perform and develop. Read against the background of Camus and existential philosophy, the Theatre of the Absurd underlines the lack of meaning for the world and life, the absurd of any expectation that a human being could define the purpose of humanity. Esslin, in his *The Theatre of the Absurd*, draws much of his demonstration from Camus's quote in *The Myth of Sisyphus*, considered "central to the understanding of the Theatre of the Absurd."[1]

> A world that can be explained by reasoning, however faulty, is a familiar world. But in a universe that is suddenly deprived of illusions and of light, man feels a stranger. His is an irremediable exile, because he is deprived of memories of a lost homeland as

[1]Michael Y. Bennett, *Reassessing the Theatre if the Absurd. Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, New York: Palgrave Macmillan, 2011, p. 3.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

> much as he lacks the hope of a promised land to come. This divorce between man and his life, the actor and his setting, truly constitutes the feeling of absurdity[2].

Nourished by trends from literature currents such as modernism and surrealism, the Theatre of the Absurd highlights the drama of a senseless existence and the void of any social convention. What characterizes the Absurdism is the shape and nuance of "nothing," feature obvious in, for example, *Waiting for Godot*, where nothing happens, nothing is said, and nothing is achieved. Beckett's play simply requires nothing, forces nothing upon its spectators, proposes no ending and no solution to any or no question. As in life, an absurd linkage of moments, flowing to nowhere, marking not time, but its meaningless repetition. As Michael Bennett highlights, the Theatre of the Absurd does not translate the world as an absurdity, does not propose strategies in favour or against a definition, just presents the world as it is[3]. In this sense, the theatre becomes life itself.

It is well known the background on which the "waiting for Godot" takes place. On a desolate coarse road, two burlesque tramps, Vladimir and Estragon, spend hours and hours in a row talking about their non-fulfilled lives and their hopes invested in meeting Godot, the one who will answer their obsessive questions.

On another continent, the free-lance drivers of *The Road* inhabit a night-shelter in which they wait, apparently forever, for an eccentric man, called Professor, to come and explain to them his new religion. Professor provides them with means of living, licences for transportation, food, palm-wine, hemp, and a sense of a purpose.

This misfit and strange human collection, which includes Professor's mute protégée Murano, dwells between a Christian Church, and the African road, along which thousands of lorries run at dangerous speeds.

Old, degraded, in no condition to fight with the holes in the roads, they are driven by individuals often without a valid licence.[4] The number of victims claimed by the rough and uncared system of transportation amounts to tens of thousands.[5]The legislation governing the circulation is as frail as the asphalt from which the roads are built, creating the conditions for an underground "industry" of forgery and bribe.[6]

A former member of the Church, Professor retains the emphatic language of the religious ones, in which he proposes a new philosophy, meant to explain life and to justify his felonies and his voracious attraction to money. The entire play rests on the fragrant contradiction between Professor's mystical discourse and the down-to-earth preoccupations that make his life.

The lives of Professor's drivers and his protégée Murano are a continual waiting. Waiting for contracts and the provider of palm wine, they gossip or reiterate the road's legends and stories, the great names sacrificed on the shrine of the road. Reminiscing over the past does nothing to help them in construing the future.

The arrival of professor, as predictable as his drivers' waiting, breaks this circle of waiting with endless explosions of financial and mystical interests. Professor returns to the

---

[2] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (Paris: Gallimard, 1942), p. 18, quoted in Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*,New York: Vintage Books, 2001.
[3]Michael Bennett, *op. cit.*, p. 14.
[4] James Gibbs (1995). The Writer and the Road: Wole Soyinka and Those Who Cause Death by Dangerous Driving, *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 33, No. 3, Cambridge: Cambridge University Press, http://www.jstor.org/stable/161486, 469-498
[5] N. Wimborne (1989). A Poet Fights Nigeria's Heavy Road Carnage, *The Western Mail*, July 1989.
[6]Daniela-Irina Darie, *The Tragedies of Yoruba's Spiritual Space*, *Cultural Intertexts*, volume 3, Galaţi: 2015.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

shack, "in a high state of excitement, muttering to himself: Almost a miracle… dawn provides the greatest miracles but this… in this dawn has exceeded its promise."[7].

Counting money and forging permits, Professor would continuously hope "to be led to where this was hidden, sprouted in secret for heaven knows how long… for there was no doubt about it, this word was growing, it was growing from earth until I plucked it…"[8] As in Beckett's play, the answer to this eternal waiting could be anything the spectators decide it to be.

For Soyinka's Professor, the quest for the Word, which is shadowed by the waiting for a resolution, transforms reality into merely (pathological) dreaming,[9] for "indeed anything is possible when I pursue the Word".[10] Professor's mystical visions will continue throughout the play, begging a closure to his incessant quest for finding a meaning to human existence.

As the play develops, Professor becomes more and more obsessed of discovering the Word. His search includes life, but

> … the Word may be found companion not to life, but Death. Three souls you know, fled up that tree. You would think, to see it that the motor-car had tried to clamber after them. […] They all died, all three of them crucified on rigid branches. I found this *word* (our italics) growing where their blood had spread and sunk along plough scouring of the wheel.[11]

Such images, filled with gore and horror, challenging the overall sense of comedy created by Soyinka, underline the option the playwright has taken in depicting the stage on which the destiny of the new Nigeria was about to be played. Because what better way of translating the anomy of the post-independence Nigeria than the Theatre of the Absurd, and the weapon of choice for Soyinka is widely considered to be the satire.

Professor is dominated by a continuous state of confusion, in which asks himself where he is, and finds out "that he is in the wrong place."[12] And this mistake seems to define his entire journey through life. As the meaning of life eludes the absurd characters of Beckett, the Word eludes Professor, proposing him as a distinctive attempt in the gallery of absurdist characters.

A dystopian Godot, tired of being alone in a pointless search, Professor voices his hopes to find a follower "of the path",[13] and decides that "a knowing man, cutting [himself] from the common touch with earth…"[14] may provide the much desired answer to his quest.

If in *Waiting for Godot*, Vladimir and Estragon try to decide between suicide and leaving as a final answer to their waiting for meaning, at the end of *The Road*, Professor is killed, and, beyond the ritualistic meaning of renewal by destruction, the sense of finality is achieved not in an answer, but in a negation. Whatever meaning Professor was trying to give to his audience's life, remains just another ordinary word, spoken among his destitute drivers, in the long days in which they will continue to expect for something to happen.

Madmen and Specialists is one of Soyinka's four plays written after his imprisonment (1967-1969) during the Nigerian Civil War. The period was marked by a profound anomy, the

[7] Wole Soyinka (1973). *The Road.Collected Plays 1*, New York: Oxford University Press, p. 157.
[8] Wole Soyinka (1973), *op. cit.*, p. 157.
[9]Daniela-Irina Darie, *op. cit*.
[10]Wole Soyinka, *op. cit.*, p. 157.
[11]*Ibidem*, p. 159.
[12] Wole Soyinka (1973). *The Road.Collected Plays 1*, New York: Oxford University Press, p. 158.
[13]*Ibidem.*
[14]*Ibidem.*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

destruction of the former ethnical system creating a deep distrust and hatred between past friends.

The new stage lacks stability, definition and anchors, and Soyinka's characters are forced to search for new meanings. The former gods, African or Christian alike, have failed to explain why the present forgot the past. Following *The Road*, in *Madmen and Specialists*, we assist at another attempt of creating a god, this time not a deity, but a language through which to translate the "absurd" world facing them. And what could be more appropriate for a God of words than a "play of words rather than action," as Frances Harding observed.[15]

The fragmentation of the dialogue, as one of the characters exemplify, serves in rendering a diversity of meanings, from which the spectator could choose the one serving his/her purposes:

> BERO: Does it sound that bad? It was no brain-child of mine. […] I'll *bless* (our emphasis) the meal, he said. And then – As Was the Beginning, As is, As Ever shall be… world without… We said Amen…[16] (Soyinka 2009: 241).

The fragmented dialogues are evolving into a ritual exhorting the new deity, the one finally capable of explaining and giving meaning to life and death. As in *Waiting for Godot*, the discourse jumps from "conspicuous allusions to events in the life of Christ"[17] to ordinary daily things or rites of communion between the African gods and their "flock".

As we can see in the definition of the letter "E," the performance of the egungun[18] – chanting, dancing, impersonating – is proposed as a channel for approaching the new God and ask him the big questions of the existentialism, and the Absurd.

> AAFAA: E…
> BLINDMAN: Epilepsy? […]
> BLINDMAN: For your Divinity to have control, the flock must be without control. Epilepsy seems to be the commonest form.
> GOYI: I know what you mean. Taken by spirit, they call it. It's a good circus turn any day[19].

What Blindman considers to be a mystic rite indispensable for understanding the message of gods, Goyi considers to be only "a good circus," excising any depth from the exercise of such a game of religious control. Like Beckett, Soyinka employs "parodies of Christian liturgy and African ritual idioms,"[20] in order "to normalize warfare, warmongering and gross abuses of power".[21]

Not unlike *Waiting for Godot* and *The Road*, *Madmen and Specialists* constitutes a satire addressed to Christian religion, as one of the pillars crumbling under the heavy burden of the African "absurd" existence.

---

[15]Harding, F. (1991) Soyinka and Power: Language and Imagery in Madmen and Specialists, *African Languages and Cultures*, Vol. 4, No. 1, The Literature of War, http://www.jstor.org/stable/1771684, pp. 87-98.
[16]Soyinka, W. (2009) *Madmen and Specialists. Collected Plays 2*, New York: Oxford University Press, p. 241.
[17] Lawrence Graver, *Beckett. Waiting for* Godot, New York: Cambridge University Press, 2004, p. 20.
[18]African cultic masquerade in Nigeria.
[19]Soyinka, W. (2009) *op.. cit.*, p. 246.
[20]Jeyifo, B. (2003) *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 122.
[21]*Loc. cit*.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

In *Madmen and Specialists*, the audience is presented with two answers. One refers to "the dissolution of the old world, of the pre-colonial Africa, is a redefinition of the concepts and the re-creation of a new philosophy of life."[22]

The second answer suggests that death, as the ultimate phase of life, actually opens the paths in transforming the reality flowing between birth and death in new beginnings. Each day, each hour mark a new beginning, and the thinker or the audience, as the case may be, must choose what to do with it.

From this perspective, Soyinka offers a "characteristic existentialist response… to accept nothingness, absence, and absurdity as givens and then to explore the way human beings might self-consciously form their essence in the course of the lives they choose to lead."[23]

Soyinka's two plays, *Madmen and Specialists* and *The Road*, suggest that meanings, if they exist, could be found only by the seekers of knowledge, and, as Soyinka argues, in the use of the dissolution of the old world. As Richard Shepard describes it, "a radically negative experience is seen to contain the embryo of a positive development."[24]

BIBLIOGRAPHY

Bennett, Michael Y. *Reassessing the Theatre if the Absurd. Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Esslin, Martin *The Theatre of the Absurd*, New York: Vintage Books, 2001.

Gibbs, James (1995) The Writer and the Road: Wole Soyinka and Those Who Cause Death by Dangerous Driving, *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 33, No. 3, Cambridge: Cambridge University Press, http://www.jstor.org/stable/161486.

Graver, Lawrence. (2004) *Beckett. Waiting for* Godot, New York: Cambridge University Press.

Harding, F. (1991) Soyinka and Power: Language and Imagery in Madmen and Specialists, *African Languages and Cultures*, Vol. 4, No. 1, The Literature of War, http://www.jstor.org/stable/1771684, 87-98.

Jeyifo, B. (2003) *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*, Cambridge: Cambridge University Press.

Soyinka, Wole (1973) *The Road. Collected Plays 1*, New York: Oxford University Press.

Soyinka, Wole (2009) *Madmen and Specialists. Collected Plays 2*, New York: Oxford University Press.

Wimborne, N. (1989) A Poet Fights Nigeria's Heavy Road Carnage, *The Western Mail*, July 1989

[22]Daniela-Irina Darie, *op. cit.*
[23] Lawrence Graver, *op. cit.*, p. 21.
[24]Roger Fowler, *Modern Critical Terms*, Routledge and Kegan Paul, London and New York, 1987, p. 82, quoted in Lawrence Graver, *op. cit.*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE IMAGE OF THE COURTESAN IN THE NOVEL YVETTE BY GUY DE MAUPASSANT

Tök Mădălina Ioana

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Guy de Maupassant, French writer of the nineteenth century introduces us into the bourgeois society of the time, in a Paris where people meet to discuss the latest news, politics, habits and new conquests. Love meetings, passionate or hidden love exist in the world of marquise Obardi, a courtesan that organizes salons, always being surrounded by men from the high society. The novel discusses the perception of men towards courtesans who are always mysterious, passionate, lively inciting their interest and helping them forget about everyday problems. These women intrigue, love and do not impose limits, but are not able to exceed the limit of reaching the stage of wife. Thus, they fail to overcome their status but they even do not want it, as they are aware about the fact that the perception on them cannot be changed. When Yvette, daughter of marquise Obardi is courted by Jean Servigny, she is surprised to find out that he will not be able to marry her, but only to love her unconditionally. Questioning herself about her identity, about the status that she and her mother have, Yvette will try to find a way to enter the world of honest women, but her intention will fail due to the fact that neither status nor society will recognize her qualities, but will perceive her in terms of her social rank, as demimondaine. Even though there are dreams and desire to accomplish, the honesty crumbles and becomes an illusion in a world where the feelings that you have depend on your rank and on the society in which you live in.

Keywords : courtesan, prostitution, society, passion, marriage.

La prostitution, un phénomène très répandu dans la société du XIXe siècle était considérait un sujet marginal à l'époque, un sujet tabou qui existait mais qui restait caché aux yeux du public. Les femmes qui pratiquaient ce métier attiraient l'attention des hommes par la nouveauté et le mystère, mais aussi par le fantasme de vivre un amour interdit qui était hors les lois et les normes conventionnelles.

Sujet marginal dans la société, mais central dans la littérature, les écrivains du XIXe siècle se sont inspirés de la société du temps pour créer des œuvres littéraires autour du sujet de la prostitution. Guy de Maupassant (1850-1893), écrivain français, est un représentant du naturalisme et du réalisme français à la fois et considéré le meilleur auteur français de nouvelles. Pour ses œuvres, il a pris comme thèmes la vie quotidienne et la vie mondaine de Paris. À ce sujet, il faut mentionner le phénomène de la prostitution, bien évident dans son écriture, surtout dans les nouvelles.[1] Disciple de Gustave Flaubert, son style est simple, les phrases utilisées ne sont pas longues ou compliquées, l'écrivain ayant le talent de mettre en place les idées principales de chaque aspect traité. [2] Il réussit à transposer la vie sociale française tout en portant un regard objectif sur les contextes et les personnages présentés. Sans juger ou analyser le

[1]Juin, Hubert, « Préface », dans Guy de Maupassant, *Mademoiselle Fifi*, Paris, Gallimard, éd. 1977, pp. 7-20.
[2]Lemoine, Fernand, *Maupassant*, Paris, Editions universitaires, 1957, pp. 106-107.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

comportement de ses protagonistes, par les situations décrites, l'écrivain donne une perspective réaliste sur l'image et les situations de l'époque.

Dans les récits de Maupassant, la femme incarne le désir [3] et l'écrivain présente tant des filles de joie inscrites dans les maisons de tolérance que des courtisanes qui organisent des salons et qui sont à la recherche des partenaires riches qui pourront les soutenir et leur assurer les ressources financières grâce à leur charme. Les courtisanes, par opposition aux filles en carte ou clandestines, sont plus libres, plus prétentieuses à l'égard des amants et à la vie qu'elles cherchent. Entretenues par des hommes riches, chacune essayent d'être élégante et à la mode tout en profitant de la joie et de l'atmosphère qu'elle connaît au bras de son amant. [4]

En utilisant l'amour vénal comme sujet principal, Maupassant rédige la nouvelle *Yvette* paru en 1884 et révèle la prostitution à l'époque, un vice du XIXe siècle. Il s'agit d'un siècle où les bourgeois parisiens se rencontrent pour discuter les nouveautés, la politique et les conquêtes. En ayant l'habitude de chercher le plaisir en dehors du sein conjugal, ils cherchent un refuge et le trouvent à coté des femmes qui cherchent aussi un compagnon pour les entretenir. Les rencontres et les passions cachées sont présentes chez la marquise Obardi, une courtisane qui a l'habitude de tenir salons, en étant toujours entourée par les hommes de la haute société. La nouvelle traite la perception des hommes sur les courtisanes toujours mystérieuses, passionnées et qui connaissent les moyens pour aider les hommes à oublier leurs problèmes quotidiens. Ces femmes intriguent, aiment et n'imposent pas des limites, mais n'arrivent pas à passer du statut de maîtresse à celui d'épouse. Ainsi, elles ne réussissent pas à se marier, mais ne le veulent pas non plus, tout en étant conscientes que la perception que les hommes et la société se font d'elles ne peut pas être changée : « …même au sommet, une courtisane restera toujours une prostituée. Elle ne pourra jamais obtenir la reconnaissance et l'estime de la bonne société, ni le salut. C'est ainsi un moyen de dresser une barrière infranchissable pour ces femmes, et une différence définitive entre le monde et le demi-monde. »[5] Dans sa nouvelle, Maupassant présente l'image de la courtisane tant par la perception de la société sur elle que par son caractère, les actions et les sentiments que la femme éprouve tout au long de la narration et dans différents contextes. Nous pouvons dessiner l'image de la courtisane par l'intermédiaire de la marquise Obardi, un personnage secondaire, mais aussi par sa fille, Yvette, une jeune fille de dix-huit ans qui est le personnage principal. Bien qu'elle ne soit pas encore initiée dans l'exercice de ce métier et n'ait pas encore acquis le statut de courtisane, la fille a été élevée par une courtisane qui lui a offert une éducation typique. Fréquentée par les bourgeois qui ont le désir de la conquérir, la fille commence à se poser des questions par rapport à son identité, à son rôle et à son avenir. Bien que sa mère soit courtisane, elle refuse ce statut en désirant être une femme honnête, fait qui prouve l'idée que la prostitution n'est pas héréditaire, mais un métier à choix. Toutefois, bien que chaque femme qui exerce ce métier ait la possibilité de faire un choix pour établir son chemin, les contextes qui apparaissent parfois dans la vie, la situation matérielle ou la société n'offrent pas d'autre solution que continuer la même pratique.

L'incipit de la nouvelle présente Léon Saval et Jean de Servigny, deux amis, des hommes riches qui sont en train de visiter le salon de la marquise Obardi. Dès le début, l'image

[3] Grojnowski, Daniel, « Préface », dans Guy de Maupassant, *Les prostituées. Onze nouvelles*, Paris, Gallimard, 2015, p. 8.
[4] Adler, Laure, *La vie quotidienne dans les maisons closes 1830-1930*, Paris, Hachette, 1990, pp. 24-30.
[5] Authier, Catherine, *Femmes d'exception, femmes d'influence. Une histoire des courtisanes au XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2015, disponible sur : http://liseuse-hachette.fr/file/11166?fullscreen=1&editeur=Armand%20Colin#epubcfi(/6/14[p1chap1]!4/2[chap-001]/4/6[niv1-006]/70/4[indx-222]/1:258)

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

de la courtisane est révélée par les deux hommes qui se posent des questions par rapport aux origines de la marquise :

« Saval, alors, un peu perplexe demanda : « Qu'est-ce donc au juste cette personne ? » Et son ami répondit : « Une parvenue, une rastaquouère, une drôlesse charmante, sortie on ne sait d'où, apparue un jour, on ne sait comment, dans le monde des aventuriers […] Que nous importe d'ailleurs. On dit que son vrai nom, son nom de fille, car elle est restée fille à tous les titres, sauf au titre innocence, est Octavie Bardin, d'où Obardi […] c'est d'ailleurs une aimable femme, dont tu seras l'amant. » [6]

Ainsi, c'est la question du nom est de la provenance des filles de joie qui se pose. La majorité des filles, provenant d'une famille pauvre essayent de changer leur destin, leur chemin, leur nom. Octavie Bardin, un nom commun est remplacé par le titre de marquise et par le nom Obardi, un nom plus sophistiqué, plus noble. Tout de même, les hommes ne sont pas dérangés par ce changement qui prouve la superficialité et la tendance vers la noblesse, ni de la provenance inconnue de la femme parce que pour eux, les choses les plus importantes sont le divertissement, l'amusement et le plaisir trouvés chez une courtisane.

Par un regard ironique, Maupassant souligne le fait que les hommes du XIXe siècle ne s'intéressaient pas trop à la vie privée ou à la provenance de leurs maîtresses, dans le cas d'une épouse qui devait faire partie d'une bonne famille, être jeune, et avoir des sentiments nobles et innocents. En opposition avec l'épouse, qui devait se charger de la maison et des enfants, la courtisane était l'exemple de femme fatale : « La marquise Obardi est le type de ces drôlesses élégantes. Mûre et toujours belle, charmeuse et féline, on la sent vicieuse jusque dans les moelles. On s'amuse beaucoup chez elle, on y joue, on y danse, on y soupe […] on y fait enfin tout ce qui constitue les plaisirs de la vie mondaine. »[7] Pour les bourgeois, la courtisane représentait l'inédit, la nouveauté, l'attraction physique et en même temps, un refuge auquel ils appelaient tant qu'ils pouvaient l'entretenir et la divertir. En ce qui concerne Yvette, elle était la préférée des hommes, surtout par rapport à l'âge, l'attraction pour une jeune fille étant une habitude du siècle : « Quant à moi, j'attends. Il est certain, d'un coté que je n'ai jamais eu pour aucune femme le béguin que j'ai pour celle-là. Il est encore certain que je ne l'épouserai pas. »[8] Bien que le sentiment soit unique, c'est la passion qui prime, le sentiment de gaieté et de plaisir autour de la maîtresse. Certainement, l'hypocrisie était le défaut des hommes du siècle qui préféraient le statut, même si les sentiments pour leurs maîtresses étaient beaucoup plus forts que pour leurs épouses. La haute société, le mode de vie, la perception des autres les empêchaient à épouser une fille de joie : « Deux types de femmes coexistent en toute hypocrisie : celles qu'on séduit, ou plutôt qui se laissent séduire, et les autres, que l'on épouse. A ces dernières seules incombe l'obligation de rester vierge, de corps si ce n'est de cœur. Sensualité et honnêteté sont ainsi inévitablement séparées. [9] Lorsqu'il s'agit d'épouser Yvette, son prétendent affirme :

« Le cas est simple. Elle ne se mariera pas, assurément. Qui donc épouserait la fille de la marquise Obardi, d'Octavie Bardin ? Personne, pour mille raisons. Ou trouverait-on un mari ? Dans le monde ? Jamais. La maison de la mère est une maison publique dont la fille attire la clientèle/ On n'épouse pas dans ces conditions-là. Dans la bourgeoisie ? Encore moins […] elle

[6]Maupassant, Guy de, *Yvette*, Paris, Librairie Ollendorff, 1902, p. 7.
[7]*Ibid.*, p. 11.
[8]*Ibid.*, p. 16.
[9]Gleyses, Chantal, *La femme coupable. Petite histoire de l'épouse adultère au XIXe siècle*, France, Imago, 1994, p. 102.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ne donnerait définitivement Yvette qu'à un homme de grande position, qu'elle ne découvrira pas. Dans le peuple, alors ? Encore moins. Donc, pas d'issue. Cette demoiselle-là n'est ni du monde, ni de la bourgeoisie, ni du peuple, elle ne peut entrer par une union dans aucune de ces classes de la société. Elle appartient par sa mère, par sa naissance, par son éducation, par son hérédité, par ses manières, par ses habitudes, à la prostitution dorée […] elle n'a donc qu'une profession possible : l'amour. »[10]

Il est certain que la prostitution est une catégorie marginale dans la société et que la fille qui exerce ce métier ne peut pas être encadrée dans aucune clase sociale. Dans le cas d'Yvette, son destin est décidé par sa mère, mais l'éducation, le style, les vêtements, semblent à ceux des femmes honnêtes, ce qui prouve le désir de les imiter. La fille ne pourra jamais changer de classe sociale et finalement elle deviendra une courtisane comme sa mère. Victime de son propre identité et de ses origines, elle sera aussi une victime de la société qui ne pourra pas lui reconnaître les qualités en dehors de son statut. Pour les hommes, c'est l'image physique qui compte le plus et moins les qualités morales. A ce sujet, dans la nouvelle, la maîtresse de maison est toujours gaie, souriante, émane un optimisme et un appel au plaisir. Elégante et belle, les cheveux noirs et les lèvres rouges créent le stéréotypie de la femme fatale et l'image de la femme passionnante et séduisante : « La maîtresse de maison […] une grâce dans la démarche et un sourire sur les lèvres […] son front étroit, très bas, était couvert d'une masse de cheveux noir luisant […] elle était grande, un peu trop forte, un peu trop grasse, un peu mûre mais très belle […] des yeux énormes, noirs aussi […] ces belles lèvres un peu trop rouges. »[11] Les qualités physiques continuent par la description de la marquise Obardi : « La marquise paraissait heureuse, très heureuse. Tout en noir, noblement drapée dans une robe sévère qui dessinait ses lignes pleines et fortes, un peu de rouge au corsage […] une rose rouge dans ses cheveux sombres [….] elle portait dans toute sa personne […] quelque chose d'ardent. »[12] La fille, Yvette , « Elle était vêtue d'une toilette complète de flanelle blanche […] son corsage large, à grands plis, indiquait, sans la montrer, sans la serrer, sa poitrine libre, ferme et déjà mûre. Et son cou fin sortait d'une mousse de grosses dentelles, se penchant par mouvements adoucis, plus blond que sa robe, un bijou de chair, qui portait le lourd paquet de ses cheveux d'or. »[13]

Par l'intermédiaire d'Yvette, la description désigne l'imagine de la fille pure, innocente qui pourrait faire référence aussi à la déesse Venus, la déesse la plus désirée de tous les dieux, tout comme dans le cas d'Yvette. Toutefois, le corsage, sa poitrine et les ondulations de son corps cachent les beautés d'une courtisane. Par le personnage d'Yvette, Maupassant envisage la naïveté, la pureté, l'innocence de la femme qui n'est pas encore initiée à l'amour. La jeune femme a ses propres rêves et désires. En train de se former, de construire son identité, la protagoniste aimerait se marier et avoir sa propre famille, mais elle ne soupçonne pas le fait que ses aspirations sont uniquement des illusions qui ne peuvent pas se concrétiser. Ainsi, ses actions et son comportement reflètent ses ambitions, mais Servigny n'arrive pas à les comprendre et imagine que ses manières d'agir ne sont pas conformes à son statut de future courtisane: « Vous jouez à la petite fille niaise, et ce rôle ne vous va point, croyez-moi. Vous savez bien qu'il ne peut pas s'agir de mariage entre nous …mais d'amour »[14] Cette phrase représente la prise de conscience d'Yvette qui commence à se poser des questions par rapport à son identité, à son rôle

[10]Maupassant, Guy de, *Yvette*, *op. cit.*, pp. 16-17.
[11]*Ibid.*, pp. 22-23.
[12]*Ibid.*, p. 47.
[13]*Ibid.*, pp. 46-47.
[14]*Ibid.*, pp. 88-89.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

et à son avenir. D'autre part, sa mère, une femme mûre, qui a déjà acquis de l'expérience, a appris les limites de la vie et de la condition de courtisane, mais toutefois, vue qu'elle agissait toujours par instinct et profitait de chaque instant, elle avait négligeait l'avenir de sa fille, déjà grande et prête à devenir une courtisane comme elle. Indifférente par rapport à cet aspect, la mère incarne la figure de la prostituée non-équilibrée[15] qui agit par instinct et préfère agir d'une manière spontanée. « Ces passions la saisissaient brusquement, la pénétraient tout entière, l'affolaient, l'énervaient ou l'accablaient, selon qu'elles avaient un caractère exalté, violent, dramatique ou sentimental »[16]. Lorsque Yvette confesse à sa mère le fait que son prétendent ne souhaite pas la prendre en mariage, la marquise éprouve tout un mélange des sentiments : étonnement à l'égard de sa fille qui ne connaissait pas encore les intentions des hommes : « Je te croyais assez grande et assez instruite de la vie pour ne pas te faire ces idées-là. »[17] irritation et indifférence : « Tiens, laisse moi tranquille et va te coucher »[18] intuition : « Elle sentait bien, avec son flair de courtisane, que sa fille ne pourrait pas épouser un homme riche et du vrai monde…»[19] Dramatique et scandalisée par cette situation, la courtisane a quand même un esprit protective pour sa fille, l'aime et essaye de penser à son avenir, même si elle n'anticipe pas cet épisode parce que les réflexions, les plans et les calcules n'étaient pas des caractéristiques spécifiques à une courtisane: « Et voilà que sa fille, tout d'un coup, sans préparation, lui posait une de ces questions auxquelles on ne pouvait pas répondre, la forçait à prendre une attitude dans une affaire si difficile, si délicate, si dangereuse à tous égards et si troublante pour sa conscience, pour la conscience qu'on doit montrer quand il s'agit de son enfant et de ces choses. »[20] Le seul souci de la marquise était son actuel amant, Jean Saval pour qui elle sentait une passion énorme parce que « Elle était une de ces femmes crées pour aimer et pour être aimées. Partie de très bas, arrivée par l'amour dont elle avait fait une profession presque sans le savoir, agissant par instinct, par adresse innée, elle acceptait l'argent comme le baisers, naturellement sans distinguer […] Saval l'avait captivée, capturée corps et âme. »[21] L'image que l'auteur met en place est celle de la prostituée pauvre qui n'a pas toujours vécu dans le luxe et qui a commencé son métier à cause d'un manque : d'amour ou d'argent. Toutefois, ce type de femme agit selon ses propres intuitions. Capricieuse, facile, libertine, elle est quand-même indépendante et a une confiance en soi qui se reflète dans ses actions et dans les relation avec les hommes. La confiance et la conscience de ses charmes et de son pouvoir de séduction attirent les hommes les plus riches et les rendent fous parce que la courtisane sait comment utiliser la passion pour profiter de la vie et pour obtenir tout ce qu'elle désire. Orgueilleuse et confiante en soi, lorsque Yvette surprend les ombres de sa mère et de son amant par la fenêtre de la chambre, la marquise reste ferme et assume ses actions et son statut : « Eh bien, oui, je suis une courtisane. »[22] Bien que la fille lui reproche son statut honteux en lui exigeant de changer son mode de vie et d'entrer dans le monde des femmes honnêtes, la mère lui explique : « Si je n'étais pas courtisane, moi, tu, serais aujourd'hui une cuisinière, toi, comme j'étais autrefois […] il faut savoir se tirer d'affaires si on ne veut pas crever dans la peau d'une meurt-de-faim ; et il n'y a pas de moyens pour nous…nous n'avons rien que notre corps, rien que notre corps. »[23] Cette partie montre le fait qu'une femme

[15]Corbin, Alain, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e siècle)*, Paris, Flammarion, 1982, p. 39.
[16]Maupassant, Guy de, *Yvette, op. cit.*, p. 91.
[17]*Ibid.*, pp. 94-95.
[18]*Ibid.*, p. 95.
[19]*Ibid.*, p. 97.
[20]*Ibid.*, , p. 97.
[21]*Ibid.*, pp. 92-93.
[22]*Ibid.*, p. 127.
[23]*Ibid.*, pp. 127-128.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

pauvre, entrée dans le monde de la prostitution ne pourra jamais devenir une femme honnête. Elle ne pourra jamais se marier, entrer dans le monde de la bourgeoisie et changer la perception des gens sur elle, c'est la raison pour laquelle son corps sera la seule solution qui l'aidera à avoir le même mode de vie que les femmes honnêtes, mais un statut différent. « Avides et éternellement insatisfaites, les prostituées comme les courtisanes ne pourraient se contenter de la vie ordinaire des petites ouvrières et seraient dans la quête perpétuelle d'un homme toujours plus riche, capable d'assouvir leurs besoins insatiables. »[24]

En guise de conclusion, dans la nouvelle *Yvette*, Maupassant révèle l'image de la courtisane par la perception de la société et des bourgeois, mais aussi par les origines, les actions, les traits physiques et la personnalité de la courtisane. En quête d'identité, provenant de la même classe que sa mère, Yvette aura un choix à*faire* lorsqu'elle trouvera que la marquise est une courtisane : devenir courtisane comme sa mère ou trouver un autre chemin. Bien qu'elle essaye de changer l'attitude de sa mère en lui présentant les désavantages de ce statut, la marquise lui montrera ce que signifie ce monde dont elle faisait partie. Sans avoir aucune autre issue, Yvette essayera de se suicider, le meurtre étant le seul moyen qui pouvait la sauver. Finalement, ni le statut ni la société ne reconnaîtra les qualités d'Yvette, mais la percevra en termes de rang social, en tant que demi-mondaine. Bien qu'il y ait des rêves et le désir d'évoluer, l'honnêteté s'effondra et deviendra une illusion dans un monde où les sentiments dépendent de la classe, du rang et de la perception sociale.

BIBLIOGRAPHY

ADLER, Laure, *La vie quotidienne dans les maisons closes 1830-1930*, Paris, Hachette, 1990.
AUTHIER, Catherine, *Femmes d'exception, femmes d'influence*. *Une histoire des courtisanes au XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2015.
CORBIN, Alain, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e siècle)*, Paris, Flammarion, 1982.
GLEYSES, Chantal, *La femme coupable. Petite histoire de l'épouse adultère au XIXe siècle*, France, Imago, 1994.
GROJNOWKI, Daniel, « Préface », dans Guy de Maupassant, *Les prostituées. Onze nouvelles*, Paris, Gallimard, 2015.
JUIN, HUBERT, « Préface », dans Guy de Maupassant, *Mademoiselle Fifi*, Paris, Gallimard, éd. 1977.
LEMOINE, Fernand, *Maupassant*, Paris, Editions universitaires, 1957.
MAUPASSANT, Guy de, *Yvette*, Paris, Librairie Ollendorff, 1902.

[24] Authier, Catherine, *Femmes d'exception, femmes d'influences. Une histoire des courtisanes au XIXe siècle, op. cit*., disponible sur : http://liseuse-hachette.fr/file/11166?fullscreen=1&editeur=Armand%20Colin#epubcfi(/6/2[html-cover-page]!4/1:0)

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

REPERTOIRE VS. CANON IN THE ROMANIAN TELEVISION THEATRE DURING COMMUNISM

Radu Nechit

PhD

Abstract: Realistic socialist aesthetics, the calking of the Soviet cultural model or audience's congeniality for certain types of performances often interfere with TV producers' vision. The propensity of tv makers for staging drama texts signed by Russian writers, for example, wasn't always a voluntary and assumed choice, but, too often, a constraint coming from outside. Just because of this grid, more or less imposed by the Party, the relations established between the repertoire of the Romanian television drama and the literary canon of the time (in this case, the drama canon), were sometimes imbalanced. On other words, aesthetic criteria suffered because ideological interferences that required a certain reception grid, unfortunately different from an adequate reception and a synchronous assimilation of cultural tendances which have marked universal dramaturgy. The Romanian dramatic literature has been built on a human and social issue.

Keywords: realistic socialist aesthetics, television theatre, ideology, Romanian dramaturgy

Estetica realist-socialistă, calchierea modelului cultural sovietic ori afinitățile publicului doar cu anumite categorii de spectacole au interferat adesea cu viziunea realizatorilor TV. Predispoziția realizatorilor spre montarea scenică a scriitorilor proveniți din literatura rusă, de pildă, nu a fost mereu o alegere voluntară și asumată, ci adeseori o constrângere venită din exterior. Tocmai din cauza acestei grile mai mult sau mai puțin impuse realizatorilor de televiziune din partea partidului, raporturile stabilite între repertoriul teatrului românesc de televiziune și canonul literar (în cazul de față, dramatic) al epocii s-au aflat uneori în dezechilibru. Altfel spus, criteriul estetic a avut de suferit din cauza interferențelor ideologice, care impuneau o anumită grilă de receptare, diferită, din nefericire, de receptarea adecvată și de asimilarea sincronică a tendințelor culturale care au marcat dramaturgia universală.

Pe de altă parte, perioada dezvoltării dramaturgiei contemporane coincidea, după cum remarca Valentin Silvestru, cu „apariția, în serie continuă, a noi personalități creatoare, de constituire a unui concept modern de dramaturgie română, putând impulsiona și redactarea unor istorii literare specializate”[1]. Procesul de dezgheț ideologic coincidea cu procesul de eflorescență dramaturgică ce a apărut și în urma deschiderilor tematice și artistice ale noilor piese și autori. Conceptul modern de dramaturgie este sincron cu mutațiile produse în contextul literaturii române și poate exprima un model cultural-artistic. Literatura dramatică română s-a edificat pe o problematică a umanului și a socialului, iar operele dramatice ale perioadei analizate, purtând însemnele realității, sunt însuflețite și unficate estetic și tematic de reliefarea marilor probleme de

[1] Valentin Silvestru, *Atitudini creatoare în dramaturgia română contemporană,* în *Teatrul* nr. 5, anul XXI, mai 1976, p. 19.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

viață, a celor din sfera cotidianului, dar și de mutațiile de ordin psihologic ce au loc în conștiința individului contemporan.

Panorama dramaturgiei românești din perioada comunistă. Canonul dramatic al epocii

Evoluţia dramaturgiei în România comunistă urmează îndeaproape transformările politico-ideologice ale epocii, dar și evoluțiile, mutațiile estetice, de gust, care se petrec în structura publicului. Vom încerca în analiza ce urmează să trasăm câteva linii generale ale evoluției dramaturgiei române în perioada 1957-1989. Ne-am bazat această analiză pe studierea mai multor istorii ale literaturii române și, în special, ale dramaturgiei. Perioada de până în 1957 (anul înființării Televiziunii Române) a fost caracterizată printr-o dramaturgie a identificării, care aducea în prim-plan problematica lumii „noi", întruchipată în conflicte lineare și în personaje uniforme, lipsite de profunzime și de subtilitate, cu o vorbire declarativă și cu final previzibil, în care binele învingea mereu. Din punct de vedere moral, opțiunile erau cât se poate de clare, iar profilurile personajelor era „la înățâimea epocii" în piesele unor Tudor Șoimaru, Victor Eftimiu, Lucia Demetrius, Maria Banuș, Mihail Davidoglu etc. Prin simpla enumerare a autorilor acestei perioade (care se prelungește, de fapt, până în 1965), înțelegem că, din punctul de vedere al formației și al vârstei dramaturgilor care erau atunci prezenți, nu se putea vorbi despre o generație omogenă.

În *O antologie a dramaturgiei românești (1944 – 1977)*, Valeriu Râpeanu[2] face o distincție între teatrul de inspirație contemporană și cel de inspirație istorică, având drept criteriu al taxonomiei reprezentarea realității, fie la nivelul realismului societății, fie al modelelor din istoria României. În acest context, ar trebui definite și interpretate critic conceptele de teatru de inspirație contemporană și cel de inspirație istorică. În economia demonstrației autorului, cel de al doilea concept răspunde determinativului că istoria României este un „nesecat izvor de inspirație" pentru creatori, pentru a-și asuma misiunea și valorile într-o lume în plină transformare, a cărei dinamică impune anumite modele de comportament. Grila de interpretare pe care am propus-o urmărește periodizarea propusă de Valeriu Râpeanu, la care am corelat evoluția genului dramatic în dramaturgia românească surprinsă și de viziunea lui Mircea Ghițulescu și Mihai Florea[3].

Una dintre piesele-reper ale epocii îi aparține lui Lucian Blaga și se intitulează *Anton Pann* (1945) – piesă care vorbește mai mult despre portretul artistului în general decât despre acela al unui anumit artist. În încercarea de tipologie a lui Valeriu Râpeanu, piesa lui Blaga devine un simbol al epocii postbelice pentru condiția artistului ca promotor al luptei pentru dreptate. Piesa *Anton Pann* poartă amprenta esteticii timpului în ceea ce privește relația directă, imediată a autorului cu atmosfera care se contura în acea perioadă. Dimensiunea estetico-artistică a teatrului de televiziune ca produs media are ca principal reper de evaluare reprezentarea. Astfel, unele piese au ca sursă de inspirație cotidianul, viața de fiecare zi, cu eroi și antieroi, sau istoria ca rmodalitate de recuperare a unei anumite realități, reconstruirea unui trecut marcat de situații-limită în care eroii fac față schimbărilor și sunt readuși astfel în actualitate cu alte dimensiuni simbolice, pentru a crea modele demne de urmat întru apărarea valorilor societății.

[2] vezi Valeriu Râpeanu, *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Editura Eminescu, 1978.
[3] Vezi Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000 și Mihai Florea, *O scurtă istorie a teatrului românesc*, Editura Meridiane, București, 1970.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

În afară de „generația maeștrilor”[4], care a marcat perioada de început a dramaturgiei românești, cei care se afirmau acum în teatru proveneau din alte medii decât acela dramatic: din zona reportajului și a poeziei (Aurel Baranga, Alexandru Șahighian), din zona cronicii dramatice (ca Tudor Șoimaru), din zona actorilor (Ionel Țăranu) ori din cea a prozei (Laurențiu Fulga)[5]. Debuturile din anii ’50 dezvoltau această structură compozită și heteroclită a autorilor dramatici prin prezența unor autori precum Lucia Demetrius, Maria Banuș, Paul Everac, Dan Tărchilă, Titus Popovici, Mihai Beniuc etc. și eliminau astfel ideea de generație. Se remarcă, în evoluția dramaturgiei românești din primul deceniu de realism socialist, lipsa unei direcții unificatoare, a unei concepții unitare sau a unor programe teoretice și dramatice capabile să aducă schimbări de orientare sau de concepție dramaturgică.

Mulți dintre scriitorii la care m-am referit au fost dramaturgi doar ai unei singure perioade. De exemplu, piesele Mariei Banuș rămân expresia unui mod aproape dogmatic și pueril de a se raporta la realitate și de a o înțelege. Prin *În valea cucului* (1959), Mihai Beniuc promitea să realizeze o largă în convenționalismul pieselor despre țărani[6]. Laurențiu Fulga se făcea remarcat în prima parte a anilor ’50 cu piesa de război *Ultimul mesaj* (1951), în care apăreau momente de reală trăire psihologică, definitorii pentru creația sa de mai târziu. Pe de altă parte, au existat cazuri în care o contribuție discontinuă a marcat un moment de referință cu consecințe pozitive pentru dezvoltarea ulterioară a dramaturgiei noastre. Exemplul lui Titus Popovici cu *Puterea și adevărul* (1973), al lui Eugen Barbu cu *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* (1959) și al lui Marin Preda cu *Martin Bormann* (1968) sunt edificatoare pentru atracția pe care dramaturgia a reprezentat-o chiar și pentru cei care aveau deja o anumită notorietate în zona literaturii non-dramatice.

Generația care a apărut după 1956 a ilustrat în egală măsură dramaturgia, dar și alte genuri. D.R. Popescu, Marin Sorescu, Ion Băieșu, Paul Anghel, Ecaterina Oproiu au scris dramaturgie pentru că au avut ceva esențial de spus și au introdus astfel în teatru un limbaj nou. Aceștia, alături de dramaturgi prin excelență, ca Horia Lovinescu, Paul Everac, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu sau Radu Dumitru au fost creatori prin ale căror texte dramaturgia română a cunoscut momentele definitorii ale evoluției sale[7]. Vom încerca, pe baza sistematizării datelor din istoriile literare și ale dramaturgiei, să punctăm câteva repere în evoluția genului dramatic în acea perioadă.

Începuturile teatrului istoric contemporan

Autorii care au scris teatru istoric în prima fază a regimului comunist aparțineau „generației maeștrilor”: Victor Eftimiu, Camil Petrescu, Al. Kirițescu. Deși pe tărâmul piesei „de actualitate” și al evocării „lumii apuse” din deceniul al șaselea convenționalismul de gen acționa impunând anumite canoane dramatice, în unele dintre aceste drame autorii manifestau și posibilitatea de exprimare a propriei personalități creatoare. Astfel, *Nunta din Perugia* (1948) de Al. Kirițescu este o piesă de o mare calitate dramatică, Bălcescu (1948) constituia una dintre acele „cântări” ale vieții de intelectual a lui Camil Petrescu, iar *Matei Millo* (1953), prin nota de

[4] În tipologia pe care Valeriu Râpeanu o propune pentru a descrie dramaturgia românască din epoca comunistă, autorul folosește sintagma „generația maeștrilor”, ce provine mai degrabă din terminologia teatrală, ci nu din cea dedicată teoriei literare sau criticii generaționiste. Este o sintagmă cu un mare efect de generalizare, sub care stau, într-un amestec heteroclit, dramaturgii perioadei preclasice, clasice și interbelici. De fapt, o putem identifica cu formula „dramaturgi canonici”.

[5] Eugen Luca, *Teatru*, nr. 4, anul I, septembrie 1956, p. 29.

[6] Sică Alexandrescu, *Un cuvânt despre piesa lui Mihai Beniuc: «În valea cucului»*, în *Teatrul*, nr. 1, anul IV, ianuarie 1959, p. 45.

[7] Constantin Pascu, Mircea Muntean, Tania Angelescu, Dumitru Velea, *Teatrul dramatic „I.D. Sârbu” Petroșani sau Teatrul în Valea Jiului*, schiță monografică, Editura Fundației Culturale „Ion D. Sârbu”, Petroșani, 2008, p. 45.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

lirism și prin identificarea sentimentală, rămâne un punct culminant al creației lui Mircea Ștefănescu.

În orice caz, piesele lor, ca și ale continuatorilor, folosesc istoria doar ca pretext pentru a se referi la actualitate. „Nu de puține ori «dramele istorice» răspundeau mai expresiv nevoii de actualitate, decât cele cu subiecte contemporane, poate și pentru că deplasarea în istorie oferea perspectivă și adâncime.”[8]. *Locțiitorul* (1967) de Horia Lovinescu, *A treia țeapă* (1971) și *Răceala* (1976) de Marin Sorescu, *Constandineștii* (1973) de Paul Everac reprezintă modele absolute de „reflectare mediată a actualității numai bune pentru cel ce-i place să se vorbească pe ocolite și nu pe șleau”[9]. D.R. Popescu este unul dintre cei mai înverșunați dramaturgi ce au *atacat* regimul politic al vremii. Astfel, în piese precum *Pisica în noaptea anului Nou* (1970), lectorul de astăzi poate cu ușurință să descopere *printre rândurile* dramei o virulentă critică adusă stalinismului sau chiar comunismului românesc în *Studiul osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania* (1979). Mult iubitele șantiere ale patriei sunt caricaturizate și dezvăluite în toată lipsa lor de substanță în textul *Hoțul de vulturi* din 1980.

Începând cu anii ’60, dramele istorice tind să dobândească un caracter tot mai marcat parabolic, dezvoltându-se bivalent pe planul momentului sincronic evocat, dar și pe cel diacronic al evocării istorice. În lucrarea *Viziuni și forme teatrale*, Constantin Măciucă vorbește despre inspirația istorică în dramatugie „ca propulsatoare de idei și înțelesuri de largă generalitate, capabilă să exprime și să explice analogic multitudinea fenomenelor concrete apărute pe spirala istoriei”[10]. Aceste funcții parabolice ale istoriei apar, de exemplu, în piesele lui Paul Anghel, Horia Lovinescu și Paul Everac, în dramele antice ale lui Dumitru Solomon, dar se regăsesc și în unele texte ce sunt inspirate din realitatea istorică mai recentă ale lui D.R. Popescu, Ion Băieșu etc. „Una dintre cele mai viabile soluții de a vorbi despre actualitatea istorică, sesiza Mircea Ghițulescu, erau alegoriile istorice sau mitologice.”[11] Istoria servea drept inspirație pentru reflectarea imediatității politicului. Prin aceste forme literare se oferea perspectivă și adâncime subiectelor inspirate din contemporaneitate.

Continuând drama romantică, dramaturgii îi accentuau latura eroică, „dăruirea pentru marile cauze ale poporului”[12], ideea de sacrificiu, dezinteresul personal etc. Unele dintre aceste noi texte încercau să delimiteze și rolul artistului în societate. În *Cumpăna* (1949) de Lucia Demetrius, *Iarbă rea* (1948) de Aurel Baranga și *Lumina de la Ulmi* (1954) de Horia Lovinescu, problema opțiunii se situa în mediul intelectualului, în special al celui ce aparținea domeniului științei și tehnicii, care se formase în împrejurările sociale și morale ale vechii societăți și care acum încerca să înțeleagă o realitate în curs de transformare. Unele dintre personaje, cum ar fi Sandu Alisandru din *Haiducii* lui Victor Eftimiu, trăiesc mai mult prin ceea ce se spune despre ei, prin imaginea conturată de alții. Numeroase texte se remarcau și printr-o tentă sociologică prea apăsată, prin replici declarative și prin sublinierea didactică a unor „adevăruri” ideologice. Valentin Silvestru constata, de altfel, că drama nouă „nu-și mai propune să dramatizeze istoria, ci să o problematizeze, să o politizeze, ceea ce îi ajută să-i dezvăluie, în consecință ultimă, dramatismul fundamental”[13].

Horia Lovinescu este autorul câtorva versiuni ale angajării istorice și politice prin integrare teoretică, nu prin adaptare mecanică. Eroii săi cunt excepționali tocmai pentru că

[8] Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Editura Albatros, București, 2000, p. 187.
[9] Ibidem.
[10] Constantin Măciucă, *Viziuni și forme teatrale*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 140.
[11] Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 187.
[12] Valeriu Râpeanu, *op. cit.*, p. 140.
[13] Valentin Silvestru, *Spectacole în cerneală*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 83.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

„implicarea sau dezicerea lor este urmarea unui dramatic de conştiinţă. Matei şi Petru din *Citadela sfărâmată* (1955), Mereuţă din *Surorile Boga* (1958) sunt personaje problematice aflate în căutarea unui echilibru filosofic care îl determină pe acela politic şi social-istoric, nu produse finite, «semipreparate» ideologice ca Bunica Pavel din *Surorile Boga* sau Frâncu (*Febre*, 1961)”[14]. Frământările psihologice şi sondarea straturilor profunde ale eului conştient dădeau o tentă intelectuală dramelor lui Horia Lovinescu. *Al patrulea anotimp* (1969) se aseamănă cu *Mutter Courage*, prin prezenţa personajului feminin Amalia Puşcaşu, „care se hrăneşte din vânzarea mitului propriului ginere, intelectualul comunist Elefterescu”[15]. Prin acest text, Lovinescu restabileşte proporţiile reale ale unui mit-şablon al literaturii realist-socialiste: „eroul pozitiv” prin care autorul îşi detensionează problemele de ordin social şi politic. Prin aceste procedee de *mascare* a sensului prim al textului, fie prin modificări formale ce ţin de alte structuri teatrale, din alte epoci istorice, fie prin *infuzii* alegorice sau comice, dramaturgul reuşea să *păcălească* vigilenţa cenzorilor, fără a face rabat estetismului şi valorii literare. Emblematic pentru această tehnică subversivă este şi textul *Paradisul* (1974) care, după cum remarca Mircea Ghiţulescu, „este o foarte serioasă alegorie politică, pentru că sub aerul de şotie, de improvizaţie comico-fantastică, cu roboţi umanoizi ce complotează împotriva oamenilor, se ascunde o satiră a totalitarismului”[16].

Anul 1967 poate fi considerat un moment de cotitură prin apariţia textelor semnate de Al. Voitin (*Procesul Horia*), Horia Lovinescu (*Petru Rareş*) şi Paul Everac (*Urme pe zăpadă*). Din acest moment, dramaturgia istorică trece de la ilustrarea cu procedeele cronicii dramatizate la interpretare, meditaţie şi dezbatere. Se creează acum o sinteză între teatrul eseistic al lui Camil Petrescu, de tip *Danton* (în legătură cu această piesă, Camil Petrescu făcea o afirmaţie surprinzătoare în *Prefaţa* primei ediţii din 1931, reluată în *Fals tratat pentru cazul autorilor dramatici*, şi anume că „*Danton* nu este o dramă istorică, ci o reconstituire dramatică [...], pentru că drama istorică ia numai ca pretext faptul istoric pe care îl prelungeşte în ficţiune”[17], pe când *Danton* abia dacă reorganizează un material documentar într-o structură dramatică), şi drama mitică a lui Lucian Blaga. Eroismul este unul *de facto* şi nu unul declarativ, iar tirada epopeii se sublimează în meditaţie reflexivă. Momentul biografic evocat nu mai este cel al apoteozei, al victoriei, ci al dificultăţii, al dilemei critice. Evenimentele sunt văzute într-un moment concret al desfăşurării lor, dar dramaturgul reţine, mai degrabă, procesul intentat de individ societăţii. De aici, valoarea de generalizare a pieselor, ce ţine de confruntare la Al. Voitin, de meditaţie la Horia Lovinescu şi de imaginea colectivă la Paul Everac.

Odată cu *Explozie întârziată* (1959), dramaturgia lui Paul Everac marchează o ruptură între exigenţele estetice şi ideologice ale realismului socialist ce vizau o oglindire aproape fidelă a dezideratelor epocii şi asumarea destul de timidă a individualităţii personajelor. O determinare cantitativă a socialului există în mai toate dramele lui Paul Everac. Îndemânarea în domeniul dramei istorice i-a fost recunoscută instantaneu după apariţia pieselor scurte, *Iancu la Hălmagiu* (1967) şi *Urme pe zăpadă* (1968), despre Avram Iancu şi Horia. *Constandineştii*, urmat de un întreg volum (*Viaţa lumii*, 1987), îl aduc în discuţie şi ca *raisonneur* al istoriei. Volumul citat nu conţine drame istorice propriu-zise, ci sunt „investigaţii într-o zonă în care nimic nu este «istoric» sau «actual», dar ţine de permanenţa efemeră a fiinţei”[18]. Spre deosebire de alţi dramaturgi, Paul Everac este mult mai preocupat de individ şi de metamorfozele sale interioare,

[14] Mircea Ghiţulescu, *op. cit.*, p. 216.
[15] Idem, p. 217.
[16] Idem, p. 225.
[17] Constantin Măciucă, *op. cit.*, p. 151.
[18] Mircea Ghiţulescu, *op. cit.*, p. 239.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

decât de contextul social care îl conține și îl determină, evitând să dea naștere unor formule dramatice care să adopte tiparele alegoriei, parabolei sau reconstituirii documentare. În așa-numitele drame istorice, „Everac construiește o lume dinamică până la violență. O adevărată colecție de atrocități ce mutilează viața lumii sau, dimpotrivă, o arată în adevărata ei înfățișare. Este o *divina commedia* unde răul cheamă răul, suferința – suferința, cruzimea – cruzimea. Este un purgatoriu: dramaturgul violentează, dar te silește să te gândești la rău și să-l animi."[19].

Pe aceeași linie se înscrie și Paul Anghel. Personajele-eroi din *Săptămâna patimilor* (1968) sunt Ștefan cel Mare și Doamna Maria, iar în *Viteazul* (1969) – Mihai. Dramele nu sunt o cronică, ci o „ipoteză dramatică de veac eroic moldav" și un „basorelief dramatic pe șapte tablouri". Deși folosesc documentul și personajele din epocă, piesele dau o altă viziune asupra vremurilor, punând în evidență violența caracterului lor.

Marin Sorescu radicalizează această tendință, iar în textele sale momentul și cadrul ales devin mai degrabă un pretext, în sensul teatrului istoric al lui Shaw și Anouilh. Etapa *istorică* a teatrului sorescian marchează trecerea spre o nouă etapă de creație. Astfel, dramaturgul se dezice de exercițiile de rescriere ale absurdului, pe care le depășește, dar nu întru totul. Drame precum *Răceala* păstrează elemente din textele maeștrilor genului absurd, cum ar fi Camus și Dürrenmatt. „Deși situate într-o istorie concretă, prin capacitatea lor de generalizare, piesele istorice ale lui Marin Sorescu ies din particularitățile de spațiu și timp ale unei epoci date, devenind metafore ale politicului. Istoria pe care o dramatizează Sorescu este una superior și poetic empirică (...), o *metaistorie* mereu schimbătoare și mereu aceeași. Originalitatea acestor drame este determinată de existența câtorva structuri perfect sudate, între care metaforizarea intensă a evenimentului istoric și tehnica analogiei cu prezentul sunt cele mai relevante."[20]

Ca orice fenomen nou, și această tendință a dramaturgiei noastre a produs uneori fenomene de epigonism și expresii degradate. Demitizarea devenise o adevărată modă a timpului, reversul imaginii istorice apărând sub forma unei viziuni primitive, degradante.

De la didacticismul social la dramele adevărului uman

Între 1953 și 1957 se amorsează un proces evolutiv cu consecințe importante în dezvoltarea dramaturgiei române: o încercare de a comunica altceva decât dogmele realismului socialist și de a produce o nouă orientare. Textele care marchează această cotitură în evoluție sunt *Citadela sfărâmată* a lui Horia Lovinescu și *Mielul turbat* (1954) de Aurel Baranga.

În *Citadela sfărâmată*, Horia Lovinescu aduce mai multe formule dramatice: „Este o cronică a anilor de după război, dar și o pictură de epocă și de mediu, o «dramă de idei», dar și o frescă. Un panou amplu, în manieră discret proletcultistă, cu hiper-realismul naiv al portretelor, cu scene de masă în fundal, cu momente ale insurecției armatei expuse direct (...), cu gărzi muncitorești în acțiune, schimburi de focuri la scenă deschisă și răniți salvați în ultima clipă."[21]. Horia Lovinescu pune în scenă două atitudini antagonice ce se regăsesc în individualitatea personajelor sale, dintre care unele se raportează pasiv idealist la realitate, iar altele activ, materialist. Este vorba, de fapt, nu atât de o dramă la nivel ideatic, ci de asumare a suferinței provocate de drama de idei pe care o trăiește personajul.

În mod similar, piesa lui Baranga marchează deschiderea spre contemporaneitatea decorsetată de clișeele ideologice. D.R. Popescu în *Piticul din grădina de vară* (1972) și *Vara imposibilei iubiri* (1966), Romulus Guga în *Speranța nu moare în zori* (1973) sunt artizanii

[19] Idem, p. 242.
[20] Idem, p. 313.
[21] Idem, p. 214.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

acestei direcții care sublimează realul și-l potențează într-o expresie ce implică poezia și meditația asupra unor concepte precum imposibilitatea izolării, a retragerii absolute, a încercării de a reedita în secolul al XX-lea experiențele unui Robinson – cum se întâmplă în *Passacaglia*(1960) de Titus Popovici. Dramele lui D.R. Popescu introduc o nouă tipologie de personaje, nu foarte mult exploatată de ceilalți dramaturgi, și anume, după sintagma lui Mircea Ghițulescu, „personaje investite cu misiunea demistificării (...) eroii săi aminteau de «tinerii furioși» (angry young men), la modă în anii '60"[22], al căror rol era să identifice și să dea glas, în desișul alegoric și parabolic, acelui firav izvor de adevăr.

Începând din anii 1964-1966 – odată cu *Moartea unui artist* (1964) și *Omul care și-a pierdut omenia* (1965) de Horia Lovinescu, *Ștafeta nevăzută* (1964) și *Simple coincidențe* (1966) de Paul Everac, *Nu sunt Turnul Eiffel* (1964) de Ecaterina Oproiu –, drama românească începe să atingă momentul maturității sale ideatice și să se diversifice în modalități expresive din cele mai interesante și mai vii. Se desprind două direcții evolutive, ambele prefigurate de operele lui Horia Lovinescu: una pe care o anunțase în 1957 *Hanul de la Răscruce*, care tratează subiecte desprinse de timp și spațiu în care se recunoaște spiritualitatea română, alta ilustrată de *Moartea unui artist*, în care se dezbat adevăruri fundamentale pentru om și pentru destinul său.

În aceeași linie, Valeriu Anania reînvie scenic mitul Mioriței, pe care Dinu Săraru îl considera „un mit esențial", „un punct de pornire al tragediei de ecouri antice în literatura română"[23], iar Al. Voitin în *Colivia cu năluci* (1970) redescoperă legende orale vechi. Marin Sorescu rescrie mituri biblice (*Iona*, 1966), iar Dumitru Solomon pornește de la figuri ale antichității universale – *Socrate, Diogene câinele, Platon* (1970) – ce au o dimensiune mitică. Horia Lovinescu dă o altă interpretare legendei Meșterului Manole, *Moartea unui artist* fiind una dintre dramele care l-au consacrat pe dramaturg nu numai ca hermeneut al angajării politice, ci ca și autentic gânditor dialogal. Horia Lovinescu supralicitează aici un mit al geniului încleștat într-o luptă nobilă cu reprezentarea grandioasă a umanului și cu propriile fantasme. *Moartea unui artist* rămâne un moment ce marchează începutul unei noi direcții, al unei sinteze între expresia modernă a dramei și fondul ancestral.

Dramaturgia confruntărilor de conștiință, a întrebărilor existențiale

Prin *Puterea şi adevărul*, Titus Popovici marchează un alt moment în evoluția dramaturgiei românești postbelice, în sensul îndepărtării de „reflectarea" stereotipă caracteristice anilor '50 și al deschiderii unei dezbateri morale, axată pe confruntările dialectice între individ și societate, între individ și propria conștiință, între individ și imaginea proprie: „Opusă dramei de imagini, drama de idei, în ambele ei modalități, epicizantă sau discuție, manifestând o atracție pentru abstractizare și generalizare, conceptualizează socialul, confruntările dintre clase sau grupuri sociale, condensează fenomenele în idei, încât conflictul angajează și impune idei-viziuni, idei-atitudine, iar personajul se definește prin modul de a gândi."[24].

Dramaturgii epocii s-au oprit tocmai asupra acestor momente de criză. E cazul lui Paul Everac, care în *Ștafeta nevăzută* și *Simple coincidențe* explorează organicitatea caracterelor, iar în *Camera de alături* (1970) și *Un fluture pe lampă* (1974) arată consecințele unor distorsiuni ce apar în individ, precum și efectele căutării unor (false) soluții de armonizare a personalității cu un mediu ostil.

[22] Idem, p. 296.
[23] Dinu Săraru, *Al treilea gong*, Editura Eminescu, București, 1973, pp. 144-145.
[24] Constantin Măciucă, *op. cit.*, p. 150.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

D.R. Popescu construiește piese în care realul nu mai are o structură atât de net și de concret definită. De la realismul tradițional din *Vara oltenilor* (1964) la realismul poetic al unor piese ca *Pasărea Shakespeare* (1974) și *Balconul* (1976), personajele sale devin simboluri ale unor dezbateri duse din perspectiva aflării adevărului. Catharsisul nu este provocat de oroarea faptelor relatate, ci de sensul moral al luptei pentru ca ceea ce s-a întâmplat să nu se mai repete: „D.R. Popescu scrie despre noua lume postbelică, ale cărei constrângeri și norme dogmatice trebuiau aplicate asupra oamenilor cu comportamente variabile. Necorcondanța dintre geometria dogmei și relativitatea practicii produce ipocrizia la scară socială...”[25].

Dintr-un anume punct de vedere, dramaturgia lui D.R. Popescu se revendică din teatrul lui Camus, având aceeași structură de dezbatere și tip de interogație morală. Generația care urmează, în special prin Iosif Naghiu, își pune aceeași problemă a confruntării, a răspunderii, căutând o sinteză către maniera realistă și cea eseistică. *Zestrea* (1972) lui Paul Everac, jucată și la Televiziune, a stârnit un neobișnuit ecou de public, pasionante discuții tocmai prin ineditul conflictului, și anume modul în care vârtejul unei vieți calchiate după tiparele confortului burghez poate avea consecințe de-a dreptul catastrofale asupra familiei din mediile muncitorești. De altfel, Mihai Gafița afirma despre producțiile lui Paul Everac că sunt „piese eseu”[26], unde situația dramatică declanșează discuția prin care se caracterizează personajele, iar conflictul apare din confruntarea argumentelor și a ideilor.

Comedia de actualitate

Pe 25 februarie 1954, Aurel Baranga producea, prin *Mielul turbat*, prima comedie românească de actualitate. În următorii ani, comedia românească postbelică începe să cunoască un proces de diversificare prin textele lui Ion Băieșu și Dumitru Solomon. Ea devine mai degrabă *parabolă* și părăsește terenul actualității imediate, pentru a se ridica la valori generalizatoare. Și unul, și altul – Ion Băieșu cu *Preșul* (1970), Dumitru Solomon cu *Fata morgana* (1978) – se întorc la formulele aparent tradiționale ale comediei, fără a ignora însă tot ceea ce comedia modernă a adus nou în scrisul dramatic, în special o anumită abstragere din concretul imediat, o evitare a situației recognoscibile. Personajele ajung să reprezinte în comedia de actualitate veritabile prototipuri.

Anii ce vor urma vor face să dispară din ce în ce mai mult hotarele dintre dramă și comedie. Dacă ne gândim bine, Marin Sorescu și Dumitru Solomon folosesc ca principală modalitate de punere în evidență a caracterelor personajelor procedee specifice comediei. Fuziunea dintre dramă și comedie apare și la Ecaterina Oproiu, iar piesa *Interviu* (1975) aparține mai degrabă teatrului-document și se înscrie, din punctul de vedere al procedeelor comice, pe linia lui Baranga. Prin creațiile acestor autori, este introdusă în comedia noastră tematica absurdului, dar într-o viziune ce exprimă logica dialectică a propriilor structuri sociale și a modelelor distinctive ale spiritualității românești (de exemplu, Constantin Măciucă observa că „personajele lui Teodor Mazilu sunt situate cu ostentație pe poziții aberante, absurde față de adevărul social și sensul mișcării istorice.”[27]). Desigur, tendințele semnalate mai sus nu epuizează pluralismul modalităților care definesc dezvoltarea comediei postbelice, după cum nu sugerează nici bogăția operelor semnate de un important număr de dramaturgi, printre care ar mai fi de amintit Virgil Stoenescu, Alecu Popovici, Gheorghe Vlad etc.

[25] Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 289.
[26] Mihai Gafița, *Studii de istorie literară*, Editura Eminescu, București, 1979, p. 143.
[27] Constantin Măciucă, *op. cit*, pp. 180-181.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Dramaturgia experimentală

Tradiția avangardei a fost deschisă în dramaturgia românească înainte de anii ’50, când, de fapt, a fost brutal întreruptă, pentru a fi reluată în anii ’70 în forme temperate, care au stat, toate, sub influența lui Eugène Ionesco. Autorii care scriau în acea perioadă, cu excepția lui Gellu Naum (care îți dezvolta propriile experimente anterioare), erau sincroni cu dramaturgia ionesciană: Gheorghe Astaloș, Teodor Mazilu, D.R. Popescu, Marin Sorescu, Iosif Naghiu.

Una dintre cele mai cunoscute definiții ale teatrului experimental îi aparține, în epocă, lui Horia Deleanu: „Teatrul absurdului este o absorbire în artă a anumitor concepte filosofice existențialiste și post-existențialiste, care se referă, în principal, la eforturile omului de a da un sens situației sale golite de sens într-o lume care n-are niciun sens – care n-are niciun sens, fiindcă structurile morale, religioase, politice și sociale pe care le-a ridicat omul pentru a-și face iluzii s-au surpat.”[28].

Toți autorii din linia lui Ionesco se simt datori să abandoneze realismul și să adopte limbajul dramei nonconformiste. Lucia Demetrius, de pildă, practică spre sfârșitul carierei sale o formulă modernă, pirandelliană, creând personaje aflate la interferența dintre ficțiune și realitate, în timp ce Teodor Mazilu este adeptul unui existențialism satiric, apropiat de teatrul cruzimii al lui Artaud. Teatrul experimental stă sub marele semn al absurdului, ca derivat al unei mentalități în decădere, al unei regresii biologice, în care identitatea se estompează până la extincție. De aici, personajul clasic de teatru este înlocuit de antierou, exponentul unei societăți maladive, neputincios să se revolte, întrucât în cadrul unui univers absurd instanța transcendentă lipsește cu desăvârșire. Piesele experimentale sunt marcate de un sentiment al vidului, de o neputință de a înțelege procesele existențiale, de un limbaj sincopat și autodistructiv, determinând colapsul unei umanități care a uitat să fie umane.

Matei Vișniec este una dintre cele mai marcante figuri ale dramaturgiei românești din etapa sa experimentală, a cărui valoare estetică a ajuns să depășească după 1990 granițele țării. Universul pieselor sale reprezintă, de fapt, un conglomerat de influențe dramatice, înglobând o suită de tehnici și de concepte teatrale marcante, reinventate într-o cheie proprie: influența lui Brecht în *Caii la fereastră* (prin complexitatea vizunii asupra morții), a lui Caragiale în *Teatru descompus sau Omul-pubelă* (prin reiterarea realismului brut într-o cheie ce descinde din poeticile suprarealismului), a lui Shakespeare în *Angajare de clovni* (prin recuperarea principiului *lumea ca teatru*, care la Vișniec devine, într-o cheie absurd-carnavalescă, *lumea ca circ*) etc. Matei Vișniec a cultivat și teatrul scurt – a nu se înțelege, prin aceasta, un teatru concis, simplist); el nu este adeptul aforismelor, iar scurtimea teatrului său nu se referă la concizia discursului, ci, mai degrabă, la inovația pe care o adoptă în discursul teatral, care, astfel, devine un teatru scris pentru regie, și nu pentru literatură.

BIBLIOGRAPHY

1. Alexandrescu, Sică, „Un cuvânt despre piesa lui Mihai Beniuc: «În valea cucului»”, în *Teatrul*, nr. 1, anul IV, ianuarie 1959;
2. Deleanu, Horia, *Teatru-antiteatru-teatru*, Editura Cartea Românească, București, 1972;
3. Florea, Mihai, *O scurtă istorie a teatrului românesc*, Editura Meridiane, București, 1970;
4. Gafița, Mihai, *Studii de istorie literară*, Editura Eminescu, București, 1979;
5. Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000;

[28] Horia Deleanu, *Teatru-antiteatru-teatru*, Editura Cartea Românească, București, 1972, p. 12.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

6. Măciucă, Constantin, *Viziuni şi forme teatrale*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983;
7. Pascu, Constantin, Mircea Muntean, Tania Angelescu, Dumitru Velea, *Teatrul dramatic „I.D. Sârbu" Petroşani sau Teatrul în Valea Jiului, schiţă monografică*, Editura Fundaţiei Culturale „Ion D. Sârbu", Petroşani, 2008;
8. Râpeanu, Valeriu, *O antologie a dramaturgiei româneşti 1944-1977*, Editura Eminescu, 1978;
9. Săraru, Dinu, *Al treilea gong*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973;
10. Silvestru, Valentin, „Atitudini creatoare în dramaturgia română contemporană", în *Teatrul*, nr. 5, anul XXI, mai 1976;
11. Silvestru, Valentin, *Spectacole în cerneală*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ROMANIAN FOLK POETRY

Aurora Gheorghita

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract:The Romanian folk poetry was born from the human need to freely express inner feelings and emotions. The problems of the human soul are related to the thrill of his heart. These feelings are expressed by the use of plaintive songs called doinas. In " The meaning of existence in Romanian folk poetry" , Liviu Rusu tries to reveal the psychological impulses that led to the creation of the Romanian folk poetry.

Keywords : Liviu Rusu , folk poetry , doinas , feelings, emotions

Primele producţii de folclor datează abia din secolul al IX-lea. Din această cauză , dovezile existenţei culturii populare pot fi găsite în surse indirecte : cronici , opere literare , lucrări ştiinţifice.

Poetul Vasile Alecsandri a fost printre primii care au scris despre poezia populară în culegerea „Poezii populare. Balade: (Cantece batranesti)" din 1852 ,al carui motto a devenit celebru:"Românul e născut poet". El descrie foarte frumos forţa creatoare a poporului român: **"**„Geniul poporului român,fie din orice provincie, este pretutindini bogat de poetice comori" [1]**.**

Alecu Russo prezintă în studiul său *Poezia poporală* o culegere proprie de balade şi doine în care relevă valoarea estetică şi documentară a folclorului. El spune : "Iată poezie! iată adevărata literatură, de care se pot mândri românii! Fie forma versurilor uneori defectuoasă, ele îmi par mie poleite cu razele geniului. Privighetoarea nu e frumoasă, dar cântecul ei este din rai!"[2]

Barbu Delavrancea , George Coşbuc , Lucian Blaga sau George Călinescu sunt alţi scriitori care prezintă în culegeri , date despre poezia populară română.

În lucrarea *Sensul existenţei în poezia populară română* , una dintre puţinele studii de acest fel, Liviu Rusu încearcă să abordeze problemele de profunzime ale creaţiei populare : concepţia despre lume a poporului român.

Poezia populară română s-a născut din nevoia omului de a-şi exprima liber sentimentele şi trăirile lăuntrice. Frământările sufletului său sunt legate în mica măsură de frământarile timpului în care trăia şi în mai mare măsură de freamătul inimii sale. Una dintre metodele de exprimare este doina , prin care omul îşi arată sensul existenţei sale. Liviu Rusu încearcă în această lucrare să releve impulsurile psihologice care au dus la creearea poeziei populare româneşti.

[1]Vasile Alecsandri , *Românii si poezia lor*, 1850, în revista Bucovina

[2]Russo, A.*Poezia populară şi altele* Bucureşti: Ed. librăriei Leon Alcaloy, 1909.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Poezia populară română se caracterizeaza printr-un nivel ridicat de simplitate în tot ansamblul său. De la versuri la rimă , totul este ținut într-un ton simplu: versuri de 5-8 silabe și rimă – timpul imperfect. Deasemenea versurile care se repetă sunt o emblemă a acestei simplități. Repetiția arată calmul autorilor și găsirea cu ușurință a unei rezolvări pentru problemele lor. Un exemplu elocvent pentru acest lucru este "Meșterul Manole" în care găsim versuri care se repetă de 12 ori.

Toate aceste caracteristici enunțate mai sus ne arată că țăranul român nu tinde să atingă și să descopere tainele universului ci mai degrabă caută un echilibru al lucrurilor tangibile , deja existente. Țăranul așteaptă să treacă viața așa cum e scris , iar pericolele sunt văzute ca un lucru care nu trebuie înfruntat ci mai degrabă acceptat.

O altă caracteristică a poeziei populare , pe care Liviu Rusu o amintește , este contemplația. Țăranul își găsește fericirea în lucrurile simple din natură : copacii care mângâie fruntea muribundului sau patul de flori pe care-și odihnește capul țăranul ostenit . Mai mult, eroul nu se lasă furat de frumusețile altor lumi , pentru el fericirea este acasă , în țara sa , în satul său , în casa sa:

Sub codrul cu fagi ,
Pe valea cu fragi,
La râul de rouă,
Este o casă nouă,(.)
Cu ușița-n vale ,
În jur cu grădină
Toată cu flori plină.[3]

Bunătatea , o altă caracteristică a poeziei populare , întâlnită în baladele haiducești , este de asemenea amintită. Eroul haiduc , aduce dreptatea nu doar pentru el , dar și pentru semenii săi. Baladele haiducești evidențează simpatia oamenilor față de haiduc care nu vrea neapărat moartea dușmanilor , ci mai degrabă "reprimarea aplicată de dușman pentru faptele pe care eroul le-a comis în trecut".[4] De fapt , eroul nu vrea violență , el doar încearcă să restabilească armonia care a fost tulburată de un eveniment neplăcut , iar lucrul acesta nu se poate face decât prin pedepsirea vinovatului. Binele general primează în toate poeziile populare române. Liviu Rusu aduce ca exemple poeziile : „Moșneagul" , „Mirii frați dulci" sau „Tudorel" , în care răul este întotdeauna convertit în bine.

În ceea ce privește latura iubirii , aceasta e prezentată sub aceeași aură a optimismului , a veseliei și umorului, chiar și a ironiei. Iubiții sunt descriși prin frumusețea lor fizică. Iubirea nu este prezentă aici ca un lucru pentru care să faci sacrificii sau chiar sacrificiul suprem. Eroul nu se lasă pradă sentimentelor , nu cade in extaz sau în depresie , el rămâne în același ton de simplitate si calm. În aceste poezii regăsim din nou același tipar : binele surclasează răul , iar frumusețea iese învingătoare în fața urâciunii.

Poezia populară română arată la prima vedere un trai armonios , o viață liniștită în care toate lucrurile sunt așa cum trebuie să fie. Cu toate acestea , adevăratele – doruri - ale eroului zac ascunse sub această mască senină. Sufletului omului suferă în tăcere și doar apropierea morții face ca toate sentimentele sale să iasă la iveală.

În capitolul III al lucrării , Liviu Rusu prezintă –problema solitudinii- . Se remarcă ca acest motiv este des abordat în poezia populară română , ea dând naștere - baladelor sale celor mai

[3]G.Dem.Teodorescu, *Poesii populare românești* , București , 1885

[4] Rusu , Liviu , *Opere (IV) Sensul existentei în poezia populară română.Viziunea lumii în poezia noastră populară , Editura Academiei Române , 2013 , Bucureşti*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

frumoase , ca și cântecului său specific și preferat *doina* .Sentimentul de izolare specific țăranului român , care la origini a fost păstor , duce la apariția *dorului* . Dorul este un cuvânt intraductibil în alte limbi care poartă în el o varietate de sentimente : dorința , melancolia , regretul , tristețea , nostalgia cu o nuanță de speranță. Urâtul un alt cuvânt specific românului domină poezia populară. La fel de greu de tradus el poate fi explicat printr-o apăsare sufletească ce stăpânește sufletul cuprins de dor al românului.

Aceste stări sufletești aduc cu sine disperarea , dar aceasta nu se transformă în revoltă , ci în resemnare. Solitudinea îi permite românului să-și radiografieze sufletul , să-și găsească liniștea interioară și forța de a se resemna în fața destinului. Astfel ni se relevă faptul că poezia populară românească este o poezie a frământărilor interioare. Aș vrea aici să dau ca exemplu o poezie populară scrisă în anul 1920 de către străbunica mea , poezie care conține cele două teme mai sus menționate : dorul și urâtul.

Mie cucu mi-o cântat
Pe-o creangă de lemn uscat
Să trăiesc tot supărat.
Mie cucu mi-o horit
Pe-o creangă de lemn pălit
Să trăiesc tot cu urât.
Că urâtu și cu doru
Tare bătrânește omu.
Doru te arde cu pară
Da urâtu te omoară.
Că nimic nu te doare
Numai te uști pe picioare.

Capitolul IV , intitulat DESTINUL- , se evocă o concepție a poporului român :toate lucrurile se vor îndrepta spre bine. Acest lucru dă o notă de optimism întregii creații poetice. Totuși , sentimentul de deznădejde își face apariția în fața unui destin necruțător – apropierea morții. „Sensul existenței este acum dominat de cursul implacabil al vieții , al ursitoarelor care țes firul sorții umane și care nu încetează niciodată.”[5]

Balada „Meșterul Manole” este un exemplu pentru a arată puterea destinului și sensul existentei umane. Mitul sacrificiului uman sau „a ceea ce omul are mai drag” este prezentat ca gestul suprem fără de care nu se poate construi nimic durabil. Acest sacrificiu este unul impus , omul nu poate decât să se resemneze și să-l accepte.

Manole încearcă să-și oprească soția să ajungă la el prin rugi aduse lui Dumnezeu , dar nici acesta nu reușește să împiedice acest lucru. Destinul este ceva ce trebuie să se îndeplinească și nimeni și nimic nu-l poate împiedica.

Deznodământul baladei ne arată că pentru a face ceva important și durabil trebuie să sacrificăm totul , chiar și pe noi înșine – sacrificiul este inevitabil , omul devine victima propriei creații.

Balada Miorița prezintă același destin inevitabil , în fața căruia singura atitudine permisă este resemnarea. După cum putem ști , balada are doua părți : una în care este prezentată ambianța premergătoare comiterii crimei și cea de-a doua în care se întâmplă crima. Cea care prevede si presimte totul este ”oaia năzdrăvană” care încearcă să-și prevină stăpânul și să-l apere. Prima parte ne pregătește pentru a primi deznodământul tragic. Solitudinea ciobanului evocă

[5]Rusu , Liviu , *Opere (IV) Sensul existentei în poezia populară română.Viziunea lumii în poezia noastră populară , Editura Academiei Române , 2013 , București*

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

imposibilitatea acestuia de a se opune forței implacabile a destinului De fapt , nu crima care se înfăptuie e importantă , ci împlinirea destinului. Tocmai de aceea , scena omorului ocupă doar câteva versuri :

Vorba nu sfârșea ,
Dorojani venia ,
Și se repezea ,
Și mi-l răpunea ,
Turmele să-i iea.[6]

Sentimentul de solitudine apasă cu putere inima și sufletul ciobanului care se simte singur și abandonat în fața încercărilor ce vor veni , în fața morții." Moartea din *Miorița* este o calmă reîntoarcere lângă ai săi.(.) Românul nu își caută moartea , nici nu și-o dorește, dar nu se teme de ea ; iar când e vorba de moarte rituală (război , bunăoară) , o întâmpină cu bucurie"[7] , spunea Mircea Eliade.

Balada "Ciobănașul" descrie aceeași ambianță și conținut întâlnit in Miorița. Deosebirea constă în faptul ca destinul și-a jucat deja rolul său , iar vocea ciobanului răzbate de dincolo de mormânt.

O baladă care iese din tiparul prezentat până acum este Toma Alimoș. Aici eroul încearcă să-și schimbe destinul , își urmărește dușmanul și înainte de a-și da el însuși ultima suflare , îl omoară. Deși destinul eroului este același , acesta nu se resemnează și încearcă să lupte împotriva lui. Eroii , în singurătatea lor , văd cealaltă față a vieții , cea în care indiferent ce faci deznodământul este același – moartea.

In capitolul IV Liviu Rus ne prezintă atitudinea eroului autorului în fața destinului. Atunci când ne aflăm în fața sorții avem de ales între două opțiuni : acceptarea sau revolta. Eroul din poeziile populare adoptă resemnarea în fața sorții necruțătoare. Singurul lucru care arată a revoltare este suspinul său care ascunde durerea și neputința în fața morții. Eroul are totuși forța și curajul de a înțelege adevărul și de a se resemna fără teamă în fața morții , „ teama de a suferi se transformă la el în curajul de a suferi". Omul poartă în el viața dar și germenii morții. Astfel pentru a-și îndeplini destinul și sensul existenței sale pe pământ , trebuie ca el să crească moartea care în final îl va doborî.

Cu toate ca poetul înțelege că acesta este sensul existenței sale , sentimentul tristeții și neputinței de a fi , este inevitabil. Gândul că trebuie să părăsească această lume , natura atât de dragă lui și animalele pe care le îngrijește , îi trezește un sentiment de supremă tristețe.

Natura este locul în care speră că se va integra după moarte , de aceea locul morții este în natură și vegheat de aceasta : în clipa morții ne primește în sânul ei și noi continuăm să trăim în ea și prin ea.

Poezia populară română este caracterizată printr-o dualitate contrastantă. Ea este pesimista și optimistă , bucuria se preschimbă în durere iar râsul este presărat cu plâns. Poetul popular aparține „tipului simpatic" , el nu cade niciodată intr-o dezolare totală , își păstrează întotdeauna optimismul. În poezii eroii se resemnează , acceptă destinul care le este predestinat pentru ca așa trebuie să fie : - ce ți-e scris în frunte ți-e pus - . Indiferent de acțiunile pe care le faci , nu poți fugii de destin. Singura alinare pe care o regăsește . este comuniunea sa cu natura. Această legătură se va păstra și după moarte. Poetul popular nu caută salvarea în alte lumi , doar cea terestră este o alegere viabilă. Armonia acestei lumi este perfectă și ea nu poate fi distrusă din moment ce a continuă și după moarte prin contopirea omului cu natura.

[6] Ovid Densusianu , *Viața păstorească în poezia noastră populară* , Vol II
[7] M. Eliade, *Mioara năzdrăvană*, în *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Humanitas, 1995

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

In partea a doua a lucrării *Viziunea lumii în poezia noastră populară.De la resemnare la acțiunea creatoare* , Liviu Rusu discută despre cele trei tipuri de personaje: *homo activus , homo contemplativus și homo constructivus.*

Cel dintâi tip , *homo contemplativus* , este tipul omului ascultător. El ascultă și se supune destinului care îi este dat , fără a încerca să lupte , să se împotrivească sau să încerce să-l schimbe.C. Giulian subliniază acest lucru în lucrarea sa *Sensul vieții în folclorul românesc.*

" Poporul român – ca toate popoarele – are față de moarte o atitudine firească , sănătoasă , considerând-o drept un fenomen natural , pe care experiența sa milenară de viață l-a integrat prin legea firii.(.). Poporul nici nu se resemnează , nici nu primește cu bucurie moartea ; el o acceptă numai , ca pe un fenomen firesc".[8]

Trecutul poporului român și-a pus amprenta asupra poeziei populare. Perioadele de asuprire și exploatare și-au găsit locul în creațiile populare în care se exprimă nemulțumirile , revolta și durerile suferite de poporul român. Pentru a putea ilustra această idee , Liviu Rusu ne prezintă *Balada iobagului* în care este prezentată soarta tristă a țăranului român. În aceasta sunt enumerate toate formele de asuprire si asupritorii care au făcut viața grea poporului român : voievozi , boieri , turci , greci , preoți și nu în ultimul rând , ciocoii. În poezia populară , eroul își arată ura și disprețul față de aceștia făcându-și dușmani personali. Nenorocirile care nu își mai găsesc sfârșit cuprind întreaga existență sufletească a poporului român. Până și natura pe care o considera aliat , îl izgonește iar acesta nu își mai găsește locul. Omul din popor tânjește după libertatea de altădată , iar baladele populare reușesc să redea întocmai stările sufletești ale acestuia. Ele sunt un strigăt de ajutor al unui popor care a ajuns la capătul puterilor.

Toate aceste greutăți îl fac pe om să caute libertatea în altă parte , să se înstrăineze , să părăsească tot ce îi este mai drag lui. Se poate concluziona că în baladele populare stă ascunsă durerea și jalea de veacuri a unui popor asuprit și exploatat sub toate formele posibile.

În urma atâtor greutăți , sentimentele sumbre ale omului subjugat ies la iveală în poezia populară. Deznădejdea este o consecință a acestor greutăți, iar baladele populare poartă în ele o notă vădită de pesimism. Omul din popor se simte prins în mrejele neputinței și constată că singura sa scăpare este moartea. Eroul se vede neputincios în fața destinului implacabil , se resemnează și își acceptă soarta tristă. Acest sentiment de acceptare a tot ce îți este dat este alimentat și de implicarea bisericii și a asupritorilor care cultivă acest lucru. Impunrea unei astfel de mentalități duce la împiedicarea revoltelor de orice fel și , desigur , oglindește puterea situației istorice asupra mentalității poporului român.

Cel de al doilea tip de personalitate , *homo activus* , prezintă un alt fel de erou. Acum resemnarea e înlocuită cu împotrivirea , cu lupta împotriva destinului. Acest lucru dovedește că poporul român nu se lasă întotdeauna în voia sorții ci își înfruntă destinul. Un exemplu este balada *Mistriceanul* în care eroul încearcă cu disperare să scape de urmărirea balaurului. La fel se întâmpla și în balada *Balaurul ,* în care eroul se zbate 3 zile să scape din ghearele balaurului. În cele din urmă , deși nu scapă cu viață , balaurul este ucis punându-se astfel capăt blestemului. Baladele haiducești sunt de asemenea exemple în favoarea lui *homo activus* , un erou care își înfruntă cu curaj asupritorii și îi pedepsește. Setea de răzbunare se regăsește în mai toate baladele de acest fel. Apariția acestui nou tip de erou , arată ca poporul român începe să-și conștientizeze condiția și nu în ultimul rând , dreptul său la libertate. Scopul acestor balade este de a accentua necazurile și umilințele la care este supus omul de rând în fiecare zi. Astfel , oamenii își găsesc un refugiu în aceste cântece , în care un erou le aduce salvarea , răzbunarea și nu în ultimul rând , libertatea. Cea mai cunoscuta și reprezentativă balada haiducească este

[8] C.I.Giulian , Sensul vieții în folclorul românesc , E.P.L. București , 1957

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Toma Alimoş , în care găsim concentrate toate valorile , problemele şi idealurile epocii : de la trădare , la răzbunare şi de la moarte la salvare.
Tot în categoria *homo activus* se integreaza poeziile populare care prezintă viaţa păstorească , viaţa plugărească şi poezia de dragoste.
În poezia populară română regăsim o latura dinamică a îndeletnicirii eroului – păstoritul. Ciobanul e strâns legat de slujba sa , în primul rând din cauza laturii materiale : a avea turme de oi însemna a fi înstărit. În al doilea rând , ciobanul îşi iubeşte îndeletnicirea pentru libertatea de care are parte. El este singur cu turmele sale în sânul frumoasei naturi , nestingherit de nimeni şi de nimic. Exemple de balade arată dorul cu care aşteaptă ciobanul reîntoarcerea la munte în sânul naturii. Ele sunt pline descrieri minunate ale splendorilor naturii .
Plugăria , o altă îndeletnicire fundamentală a poporului nostru se regăseşte frecvent menţionată în poezia populară. Ea se manifestă prin cântece legate de sărbătorile anului. Plugăritul este diferit de păstorit , în sensul că primul este mult mai dificil şi cere un efort neîntrerupt. Ţăranul este strâns legat de plugărit ca metoda prin care îşi câştigă existenţa. În poezii se arată o dragoste imensă faţă de munca de zi cu zi. În acest fel de poezie populară nu vom găsi însă atâta dor şi atâta exultare sufletească ca în poezia păstorească. Aici găsim mai mult datini legate de sărbători importante .
Iubirea , altă tema importanta în poezia populară , abundă şi ea de elemente dinamice specifice lui *homo activus*. Creatorul încearcă şi reuşeşte să exprime sentimentul de dragoste şi dor prin cele mai variate forme dinamice. Aripile iubirii îl poartă pe îndrăgostit prin codrii şi văi , prin pe apă şi pe uscat , chiar pe meleaguri necunoscute pentru a - şi găsi persoana iubită
În poezia populară am observat până acum mai multe tipuri de personaj : cel care se resemnează în faţa sorţii şi cel care luptă împotriva ei. Apare însă şi omul caracterizat de munca lui creatoare. Acest tip de erou este prezentat în *Meşterul Manole.* În această baladă este vorba de o veche tradiţie răspândită peste tot în lume. Ca o construcţie să fie durabilă trebuie sa aibă zidită în ea o fiinţă umană , o femeie. Manole încearcă să finalizeze o clădire , dar zidurile acesteia se tot prăbuşesc. Numai după zidirea în zidurile construcţiei , a propriei sale soţii poate el să finalizeze lucrarea. Zbuciumul sufletesc al eroului şi încercările sale disperate de a împiedica acest lucru , nu pot să schimbe destinul. Poetul popular reuşeşte să redea întocmai toate stările sufleteşti ale eroului prin procedeul repetiţiei.
Manole realizează că doar prin jertfă umană poate să construiască ceva durabil. Dar drama lui Manole nu se opreşte aici. El trebuie să facă sacrificiul suprem – să renunţe la propria viaţă, subliniind astfel că adevăratul sens al vieţii este creaţia.
Poezia populară (doine , cântece , balade) a fost şi este un izvor inepuizabil de frumuseţe morală şi sufletească. Ţăranul , cu sufletul său nobil şi curat , cântă tot ce-i frumos în jurul său. Astfel , natura , oamenii şi meseriile lor , satul , viaţa şi moartea , dragostea , sunt oglindite în versuri simple dar de o mare frumuseţe.

BIBLIOGRAPHY

1. Alecsandri ,Vasile , *Românii şi poezia lor*, 1850, în revista Bucovina

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

2.Densusianu ,Ovid , *Viața păstorească în poezia noastră populară ,*1922-1923, ediția a III-a, Editura pentru Literatură, București, 1966

3. Eliade, M. *Mioara năzdrăvană*, în *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Humanitas, 1995

4. Giulian , C.I. , *Sensul vieții în folclorul românesc* , E.P.L. București , 1957

5. Russo, A. *Poezia populară şi altele* Bucureşti: Ed. librăriei Leon Alcaloy, 1909 ,

6. Rusu , Liviu , *Opere (IV) Sensul existentei în poezia populară română.Viziunea lumii în poezia noastră populară ,* Editura Academiei Române , 2013 , București

8. Teodorescu, . G.Dem. *Poesii populare românești* , București , 1885

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

EMIL BRUMARU: THE FASCINATION OF EROTIC INTIMACY

Cristina Raica

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The erotic poems of Emil Brumaru are characterized by an irresistible attraction that exudes its unusual lyrics, extremely exciting and disturbingly exciting the freedom and frankness of expression which simply strikes the reader. Eroticism, in Brumaru, requires a period of adjustment from the reader, habit fueling its ability to charge sensuality, which took shape unusual and betraying not only the depth of feelings, but also artist's inclination for details related to anatomy focusing on aspects that defy the rules of controlled expressions. Censorship is not the strong point of our poems.
How to tell and expose intimate details of order confuse the reader at first reading poems, giving the false sense that indecent language is elevated to art. We are sure that this very bawdy speech full of sensualism, eroticism, makes from Emil Brumaru a great poet, emerging from the crowd with these juicy details that contradict laws of decency language. Only after a study of these verse we realize that art is not subject to the rules imposed by elevated language, mastered, but this means properly taken of fundamental vocabulary, but, although they are known, are not used by most of us, the reasons of common sense. We are far from it catalog Emil Brumaru as lacking common sense. But, we intend to point out that our poet not also sing romantic love as Mihai Eminescu with its Evening Star has taught us „of the grain in grain lovemaking", but describes the love and beauty of the female body and male, focusing on the intimate parts of the body with sexual connotations.
Although vulgar, our poet's lyrics are wonderful, we could classify unusual even in a positive way by which exudes sensual suppleness.
Aside from their rude, the poems from the reader volumes of Infernala comedie and Submarinul erotic relaxe the reader, snatching them a sympathetic smile, tolerant, but so precious to support this kind of art.

Keywords: poetry, fascination, privacy, eroticism, bottom, breasts

Ceea ce fascinează la poeziile lui Emil Brumaru este atracţia irezistibilă pe care o emană versurile sale ieşite din comun, extrem de incitante şi tulburător de excitante, prin libertatea şi francheţea exprimării, care frapează, pur şi simplu, cititorul. Eroticul, la Brumaru, necesită o perioadă de acomodare din partea naratarului, obişnuinţa alimentând capacitatea acestuia de a percepe senzualitatea, care capătă forme insolite şi care trădează nu doar profunzimea trăirilor, ci şi înclinaţia artistului spre detalii ce ţin de anatomia umană, insistând pe aspecte care sfidează regulile unei exprimări controlate. Cenzura nu este punctul forte al creaţiilor poetului nostru.

Modalitatea de a spune şi de a expune detaliile de ordin intim păpăceşte cititorul la prima lectură a poeziilor, dându-i falsa senzaţie că indecenţa lingvistică este ridicată la rang de artă. Avem certitudinea că tocmai această exprimare licenţioasă încărcată de senzualism, de erotic, face din Emil Brumaru un poet deosebit, „mai altfel", care iese din mulţime cu aceste detalii picante care contrazic legile decenţei lingvistice. Abia după o aprofundare a acestor versuri,

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

realizăm că arta nu se supune regulilor impuse de un limbaj elevat, stăpânit, ci că aceasta înseamnă cuvinte preluate din vocabularul fundamental, dar care, deşi sunt cunoscute, nu sunt utilizate de majoritatea dintre noi, din raţiuni ce ţin de bunul-simţ. Suntem departe de a-l cataloga pe Emil Brumaru ca fiind lipsit de bun-simţ. Intenţionăm însă să evidenţiem faptul că poetul nostru nu cântă dragostea asemenea romanticilor, aşa cum Mihai Eminescu, cu al său *Luceafărul*, ne-a învăţat „Din bob în bob amorul”[1], ci descrie iubirea şi frumuseţea trupului feminin şi masculin, insistând pe părţile intime ale corpului omenesc, cu conotaţii sexuale.

Făcând o paralelă cu trimitere directă spre lirica franceză, Jean-Pierre Richard este de părere că „Descrierea exceselor – organe şi materie – preferinţa pentru vorbe obscene, folosirea jargonului şi a argoului sunt, pentru Rimbaud, mijloace de a masca şi de a-şi manifesta tânăra-i energie.”[2] Poate că şi la Emil Brumaru, toată această înclinaţie spre trivialitate are ca punct de plecare o energie lăuntrică acumulată încă de timpuriu, dar descătuşată abia mai târziu. În susţinerea acestei constatări, vine chiar declaraţia artistului, care afirmă că poeziile sale cu caracter erotic sunt „Un mănunchi de poeme pornolirice, în care mi-am propus să folosesc toate cuvintele de nerostit, dar tot timpul gândite de noi! Dacă, în general, îmi dansam şi cântam poeziile, singur, prin casă, pe acestea le-am urlat! Aveam 40 de ani și nici prin gând nu mi-a trecut că le voi publica vreodată. Era o izbucnire de maximă sinceritate, o eliberare definitivă, salvatoare pentru scrisul meu, a limbii române.”[3]Aşa cum se poate observa, Emil Brumaru duce importanţa acestor creaţii la nivelul unei circumstanţe eliberatoare, dându-le acestora amploarea şi importanţa unei refulări incontrolabile, care l-au ajutat pe poetul nostru să depăşească acel colaps psihic cu care s-a confruntat, la un moment dat în viaţă, ca artist şi ca om. În lipsa unei asemenea reacţii impulsive, Brumaru nu ar mai fi putut crea, nu ar mai fi putut fi util limbii române şi nu ar mai fi putut fi el însuşi, conform propriilor declaraţii.

Întrebat fiind care organe sunt frecvent cântate de poeţi în general, George Călinescu răspunde, la rândul său, cu o sinceritate debordantă, că ochii: „Pentru că în ochi se strânge oarecum sufletul, pentru că ochii sunt expresivi”[4]. Contrar părerii acestuia, Emil Brumaru nu apelează la organele răspunzătoare de simţul văzului, pentru a transmite ceea ce simte sufletul. În schimb, sunt abordate părţile corpului uman, cum ar fi: coapsele, sânii, posteriorul, părul şi chiar organele sexuale feminine sau masculine, în defavoarea romantismului surprins în imaginea unor ochi misterioşi.

Deşi înclină spre vulgaritate, versurile poetului nostru sunt minunate, le-am putea cataloga chiar ieşite din comun în sens pozitiv, prin supleţea senzuală pe care o emană. Astfel, pentru a surprinde de exemplu imaginea posteriorului iubitei, eul apelează la metafore şi epitete provocatoare, cum ar fi: „cur bogat”, „buci mănoase”, „curul semeţ şi aprig”, „popoul mare”, „curul rozbombat şi sfânt”, „dulci buci aliotmane”, „buci extatice şi roze” etc.. De asemenea, cu scopul de a realiza o reprezentare cât mai fidelă, dar poetică a organelor sexuale feminine sau masculine, Emil Brumaru apelează la o serie de metafore frivore, deloc revelatorii: „locul cel tainic”, „a mea grea bărbăţie”, „diamantul”, „mădularul meu”, „al treilea picior” sau „vierme-n dulceaţa prunei coapte”.

Aşa cum se poate observa, la Emil Brumaru, arta îmbracă forme...umane, care surprind prin caracterul lor cunoscut, dar neuzitat. Cu alte cuvinte, poetul nostru spune „lucrurilor” pe nume!

[1]Mihai Eminescu, *Poezii*, Editura pentru Literatură, Ediţia a III-a revăzută, Bucureşti, 1965, p. 149.
[2]Jean-Pierre Richard, Poezie şi profunzime, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 221.
[3]Emil Brumaru, *Infernala comedie*, Ediţia a doua, revăzută şi adăugită, Editura Adenium, Iaşi, 2015, copertă.
[4]George Călinescu, *Universul poeziei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 151.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Volumele de poezii în care se regăsesc toate aceste versuri insolite, care fac trimitere la trupul uman, sunt *Submarinul erotic* şi *Infernala comedie*, ultimul numărând 43 de sonete.

Dincolo de caracterul lor necuviincios, poeziile din aceste volume relaxează lectorul, smulgându-i, fără doar şi poate, un zâmbet permisiv, tolerant, dar atât de preţios pentru susţinerea acestui gen de artă. Pentru a pune în lumină efectele comice, Brumaru apelează la parodie şi autoironie, învăluite într-o falsă candoare, care nu e deloc forţată. Versurile se caracterizează nu doar prin francheţe, dar şi prin naturaleţe, atitudine extrem de rară în arta contemporană. Criticul Nicolae Manolescu este convins de faptul că „Sub aerul nostalgic şi evocator, Emil Brumaru e un volubil al simţurilor, pentru care întreg universul apare erotizat. Sentimental şi ironic, lilial şi dens, tandru şi pătimaş, Emil Brumaru e unul din cel mai candizi-senzuali cântăreţi ai iubirii din literatura noastră."[5]

Lipsite de delicateţe, aceste poezii erotice aduc în prim-plan apetenţa lui Brumaru pentru anatomia umană feminină, în special, constatare susţinută şi de Alexandru Cistelecan, care, la rândul său, observă că „Lumea lui Brumaru emană dintr-un substrat amoros şi e condusă după principii gynecocratice. Nucleul ei de foc, cel care o informează şi o conformează, e feminitatea calină, o stihie inefabilă, şi întreaga sa mişcare constă mitologizare a voluptăţii matrimoniale. Regnul poemelor e unul singur şi el se stabileşte nu pe baza proprietăţilor fizice, ci pe baza celor afective [...]. Conştiinţa acestei lumi e afectivitatea, iar morala ei amoralitatea – o morală pură a simţurilor şi instinctelor, fără registre restrictive şi ascetice."[6]

Se poate observa că în toate aceste poezii, cuvintele sunt detabuizate, vibrând prin caracterul lor liber, cu tentă erotică, pe care îl emană. Dincolo de limbajul libertin, care este evident prin simpla lectură a poeziilor din cele două volume amintite mai devreme, aceste „poeme pornolirice", cum le numea însuşi Brumaru, dau senzaţia unei tematici superficiale, evitând parcă să dezvolte o poveste lăuntrică, trainică, menită să schimbe destine sau mentalităţi. Totodată, aceste poezii sunt înzestrate cu un final deschis, previzibil, care se doreşte a fi recognoscibil, dar departe de a fi apoteotic. Finalul lor pare, mai degrabă, retezat, trunchiat, sonetele dând impresia că abia aşteaptă să înceteze „a spune", iar cât timp o fac, se întâmplă succint. Poeziile erotice ale lui Emil Brumaru par a descrie senzualul în grabă, pe fugă. Monopolul este deţinut, însă, de fuga de decenţă lingvistică, prin care se evidenţiază aceste creaţii deosebite.

Modalitatea de abordare a poeziilor din volumele amintite mai sus, în vederea interpretării şi comentării lor, este făcută în funcţie de localizarea anatomică.

Emil Brumaru nutreşte o afinitate ieşită din comun pentru această parte a corpului, dovadă stând numărul mare de poezii în care se remarcă posteriorul femeii, unul generos şi apetisant.

Posteriorul fiinţei iubite aduce un plus de savoare creaţiilor lirice ale lui Emil Brumaru. Această parte din trupul ei se face remarcată în ultima strofă a poeziei *Suprema servitoare*, din volumul *Submarinul erotic*, imaginea acestuia fiind parte a celei de a doua secvenţe lirice: „Iar curul tău gigantic şi vibrant,/ Cu bucile cum pernele şi roşii,/ Purtat în rochii leoarcă de lături,/ Ţi-l arătai, pe putini aplecată,/ Punând cu-nţelepciune murături!!!".

Este schiţat foarte sugestiv un tablou rural, animat de prezenţa servitoarei, cu care deja ne-am familiarizat din subcapitolele anterioare, şi care au trezit în eul nostru, copil fiind, dorinţe pătimaşe. Stilul colocvial, naturaleţea, lipsa oricărei forme artificiale de exprimare şi libertatea formulării face ca această ultimă strofă a poeziei, o cvinarie, să fie extrem de accesibilă şi, pe de

[5]Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Editura Aula, Braşov, 2001, p. 188.
[6]Alexandru Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, pp. 192-193.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

altă parte, să frapeze lectorul. Descrierea minuţioasă a fundului servitoarei se face apelând la epitetul dublu „curul tău gigantic şi vibrant” şi la comparaţia „Cu bucile cum pernele”, sugerând un posterior extrem de generos, al unei femei trecute, poate, de prima tinereţe, având forme rubensiene.

Penultimul vers al acestei strofe este privat de delicateţe; comportamentul indecent este împrumutat servitoarei, fiind sustras eului liric. Aceasta, din naivitate sau, pur şi simplu, lipsită de pudoare, îşi etalează posteriorul fără reţineri, deoarece se pare că nu dă atenţie unor detalii de acest gen, fiind preocupată, mai degrabă, de a pune murături pe iarnă, activitate considerată de eul nostru, înţeleaptă, chibzuită: „Iar curul tău gigantic şi vibrant,/[…]/ Ţi-l arătai, pe putini aplecată,/ Punând cu-nţelepciune murături!!!”. Aşa cum se poate observa, finalul poeziei culminează cu trei semne de exclamare, accentuând, astfel, banalul, dar şi frivolitatea momentului şi posturii în care este surprinsă „dulcea servitoare”.

Imaginea unui „cur bombat de-altădată” se desprinde şi din *Sonet 13*, poezie care face parte din volumul *Infernala comedie* (2005). De această dată, eul, sub puterea copleşitoare a sentimentului de nostalgie, mizează pe capacitatea sa de a se întoarce în trecut, atunci când, iubita lui era mai tânără cu vreo zece ani şi, deci, mai atrăgătoare: „Dac-ai avea, iubito, acelaşi cur bombat/ Ce-ţi tremura acuma vreo zece ani în urmă/ Sub fusta de-o pălmuţă, te-aş priponi de pat/ Să fii a mea, dar numai a mea, ci nu în turmă.”. Se remarcă dorinţa de posesiune, dar şi apartenenţa şi dependenţa de fiinţa iubită, spre care înclină eul posesiv, prin utilizarea repetiţiei „Să fii a mea, dar numai a mea”.

Exprimarea înclină spre trivialitate. Astfel, eul ne propune o reţetă nu doar pentru un posterior perfect, dar şi pentru un trup bine definit: „Şi-n iesle de Murano ţi-aş da doar chifle moi/ Să ţi se facă buca mai plină şi mai dulce/ Şi-o dată la trei zile şi-un kilogram de-oloi/ Ca sânii dup-aceea în căni să ţi-i pot mulge”. Extrem de îndrăzneţ în exprimare, dar şi sentimental desăvârşit, Emil Brumaru alege nu doar vestimentaţia potrivită pentru iubita sa, „fusta de-o pălmuţă”, dar şi un loc special pentru cei care iubesc, apelând la metafora „iesle de Murano”, Murano fiind o localitate din Veneţia (oraşul îndrăgostiţilor), celebră pentru fabricarea sticlăriei fine, a cristalurilor. Prin apelare la comparativul de superioritate, este relevată structura specifică epitetului dublu „buca mai plină şi mai dulce”, prin intermediul căruia se modelează un aspect fizic pe placul eului, fascinat de această parte a corpului femeii iubite.

Versurile poeziei sunt presărate cu termeni care fac trimitere la animale, în general, cu precădere la cabaline: „aş priponi”, „turmă”, „iesle”, „patru labe”, „zăbală”, „ţesălând”, fiind evidentă asemănarea iubitei cu femela calului, iapa. Cu alte cuvinte, afecţiunea, la Brumaru, are şi o latură exclusiv fiziologică, înzestrată să satisfacă un eu stăpânit de dorinţe triviale: „Şi te-aş plimba pe preşuri numai în patru labe/ Şi-n gură cu zăbală de vechi mărgăritare/ Să se-ntărească muşchii în locurile slabe,/ Şi ţesălând-ţi părul din cap şi-ntre picioare/ Ţi-aş da-ntr-o seară drumul prin casa încuiată/ Dac-ai avea, iubito, curul de-altădată!”.

În timp ce versurile beneficiază de libertate de exprimare, fiinţa iubită este privată de acest drept, fiind eliberată doar când casa este încuiată şi numai „-ntr-o seară”. Acest fapt trădează un eu posesiv, gelos, iar independenţa pe care i-o oferă iubitei este doar aparentă. Circularitatea poeziei se face remarcată prin reiterarea primului vers la finalul poeziei, intensificând astfel, nostalgia eului pentru trecut.

O altă creaţie lirică provocatoare şi incredibilă prin modul de exprimare este *Sonet 19*, în care sinele poetic mizează pe capacitatea sa de a cuceri femeia, fără a-i dărui cadouri impresionante, ci făcând-o să se simtă iubită. Tabloul creionat cu îndemânare de Emil Brumaru este unul exclusiv erotic, având în centru imaginea posteriorului iubitei: „Ce desfătare, iarăşi

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

curul cu locuri dragi/ Lin ridicându-ţi fusta şi sprijinită-n coate/ Pe un pervaz, mi-l dărui ca pe o bunătate,/ Uitându-te afară şi mestecând posmagi." Foarte receptivă, dar sub puterea fragilă a timidităţii, iubita eului încearcă să creeze o diversiune: „Şi, fiindcă ţi-e ruşine un pic de ce îţi fac,/ Vorbeşti cu o vecină ce-ntinde rufele-n curte/ Şi scrii chiar cu creionul reţete pentru turte/ În timp ce eu cu mâna blând bucile-ţi desfac."

Imaginile vizuale coroborate cu cele dinamice, dar lascive - regăsite în puterea epitetului în inversiune „blând desfac" - incită, lăsând cei doi actanţi în voia plăcerilor trupeşti spre care înclină cu frenezie.

Acest delir erotic îl face pe eu să nu mai conştientizeze nimic, „Şi-atunci când plin de rouă, fără să ştiu nimica/ Mă bălăcesc în tine ca-n troace dulci moi porci", imaginea metaforică schiţată evidenţiind, în partea a doua a secvenţei, o comparaţie pe cât de animalică – trăsătură sugerată prin utilizarea epitetelor „moi porci" şi „troace dulci" -, pe atât de obscenă. Iniţiativa senzuală a eului este răsplătită printr-o manifestare de veselie din partea iubitei: „Tu râzi şi-i spui vecinei că-i gata mâncărica/ De fiert şi din fereastră alene capu-ntorci". Pare că acest joc al dragostei îmbracă forma unei conspiraţii inefabile, complotiştii fiind cei doi iubiţi, pe care îi uneşte dorinţa arzătoare de afecţiune unul pentru celălalt.

Finalul poeziei este triumfal şi deschis, de un senzualism extrem şi schiţează imaginea unui sărut pasional, hiperbolizant, pe care i-l oferă ea cu nonşalanţă lui, „Băgându-mi limba-n gură, tot sufletul să-mi sugi./ Şi-ţi scoţi, înfierbântată, piciorul din papuci." Determinantul adverbial „înfierbântată", parte integrantă a epitetului „scoţi înfiebântată", surprinde nu doar o imagine vizuală, dar şi nerăbdarea combinată solemn cu starea afectivă deosebit de intensă pe care iubita o nutreşte pentru sinele poetic. Ce urmează, putem doar intui...

Sonetul 2 din volumul *Infernala comedie* ne dezvăluie, din nou, partea cea mai râvnită, care îl fascinează pe Emil Brumaru: posteriorul. Poezia începe cu substantivul în cazul vocativ „Iubito", marcă a subiectivităţii, care accentuează monologul pe care îl susţine cu atâta ardoare eul nostru, adresându-se iubitei. Apelând la epitetul metaforic „raiul tău cel strâmt,/ Şi-adânc, şi laic dintre fese", sinele poetic face o comparaţie indirectă a zonei anatomice mult-râvnite cu Edenul, cu locul asociat perfecţiunii, în care pudicul nu are sorţi de izbândă.

Monologul liric de tip subiectiv dezvăluie un eu dornic de a face pe plac fiinţei iubite, care „mişcând genele-ţi dese", îi cere „În versuri proaspete" să-i cânte. Eul, poznaş, se supune, dar face aşa cum vrea şi ştie el: „Şi din aluatul cel mai blând/ Îţi fac pâinişe lungi şi drese/ Cu cânepă". Aşa cum era de aşteptat, tabloul liric nu creionează defel imaginea unui brutar conştiincios, ci, mai degrabă, a unui eu dornic să-şi satisfacă iubita, într-un mod fantezist, dar fascinant, chemând în ajutor divinul, reprezentat de imaginea îngerilor şi apelând la termeni care fac trimitere spre religiozitate: „şi-apoi, roşind,/ În timp ce-n flori umedă iese/ Pe lume roua din pământ,/ Pun îngerii să ţi le-ndese,/ Plini de evlavie şi-avânt,/ În curul rozbombat şi sfânt!".

Se observă faptul că, făcând uz de cuvinte preluate din sfera sacrului, „îngerii", „evlavie", „sfânt", eul reproduce extrem de plastic o scenă erotică, procedeu pe care l-am putea cataloga ca fiind pur şi simplu o diversiune. Cu toate acestea, momentul încărcat de senzualism nu este lipsit de pudoare, eul roşind ca un copil nevinovat şi lipsit de experienţă, care pasează sarcina sa îngerilor. Savurăm aici o pseudopudicitate, trăsătură specifică poeziilor lui Emil Brumaru.

De asemenea, prin intermediul epitetului cromatic dublu „curul rozbombat şi sfânt", se evidenţiază nu atât culoarea pielii, cât fascinaţia pe care eul o nutreşte pentru această parte a corpului iubitei, numindu-l „sfânt", prin plăcerile pe care acesta i le oferă.

Imaginea „popoului" care „iese lin din rochii/ Pe-o margine de pat" este extrem de indiscret schiţată în *Sonetul 7(neterminat)*. Senzuala „margine de pat"este refugiul suprem pentru

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

eul fascinat de trupul iubitei sale, despre care spune că „Ţi-e trupul scos din muzici/ De flaute subţiri,/ De-aceea de popoul/ Tău singură te miri/ Că ţi-e atât de mare/ Şi-atât de despicat/ Când iese lin din rochii/ Pe-o margine de pat". Nu doar patul este loc de adăpost pentru sinele poetic, ci şi trupul femeii iubite, în prezenţa căruia se simte împlinit sexual. Tabloul liric al acestui sonet trasează un cadru încărcat de senzualitate, la care participă un el şi o ea.

Finalul poeziei aduce, din nou, în prim-plan, posteriorul iubitei, dar şi sentimentul acesteia de jenă provocat nu doar de propria nuditate, ci şi de starea de excitare evidenţiată de culoarea roşie a obrajilor, dar şi a feselor ei, nuanţă pusă în valoare cu ajutorul unei repetiţii: „Şi de ruşine-obrajii/ Şi fesele-ţi se fac/ Mai roşii decât floarea/ Cea roşie de mac...".

Etapele unui act sexual în toată puterea cuvîntului, în care este menţionat cu o îndrăzneală incomensurabilă şi posteriorul, sunt consemnate în *Sonetul 20*. Poezia începe într-o notă nevinovată, chiar prozaică: „Gospodăria noastră are boboci de raţă/ Şi porci ce dorm la umbra dovlecilor în floare." În versul imediat următor, aflăm despre starea de spirit a celor doi iubiţi: „Cu noaptea-n cap şi-n suflet cu-amor, de dimineaţă/ Ne-om răsfăţa." Expresia „Cu noaptea-n cap" ar putea avea o dublă accepţiune: pe de o parte, poate fi o coordonată de timp, făcând trimitere la momentul zilei, adică foarte devreme, iar, pe de altă parte, ar putea trăda lipsa de experienţă a celor doi actanţi, naivitate şi inocenţă.

Delectarea celor doi debutează cu preludiul, care începe cu un sărut între picioarele iubitei, insistându-se, apoi, în zona posteriorului, prin apelare la epitetul dublu „În curul alb şi mare" şi culminând cu epitetul dublu în inversiune, „dragi şi dulci poziţii". Totul pare desprins dintr-un basm, dar o poveste cu un registru spaţial clar definit, prin utilizarea epitetului metaforic „adânci caleşti": „pe urmă, ah, tot felul/ De dragi şi dulci poziţii vom lua-n adânci caleşti.". Prezenţa interjecţiei „ah", marcă a subiectivităţii, dă amploare încărcăturii erotice în care se regăseşte eul, care, în paralel, aminteşte şi de cele şase simţuri de care dispune fiinţa umană, pe care le numeşte metaforic „cele şase iepe ale simţirii".

Cele cinci simţuri - văzul, auzul, mirosul, gustul şi simţul tactil - fac parte dintr-o concepţie tradiţională atribuită lui Aristotel, care a trăit în urmă cu peste două milenii şi care susţinea că „dacă n-ar exista decât numai domeniul sensibilului, n-ar mai exista nimic, dacă n-ar exista fiinţe simţitoare. Lipsind acestea, nu ar mai exista senzaţie. S-ar putea, la rigoare, admite că nu există senzaţii şi obiecte ale senzaţiilor, căci senzaţiile sunt atribuite fiinţelor sensibile. […] Căci senzaţia nu se percepe ea pe sine însăşi, ci există ceva în afară de senzaţie, care e premergător senzaţiei."[7] Fiinţele simţitoare din sonetul lui Brumaru sunt cei doi actanţi, iniţiatori, dar şi catalizatori ai trăirilor care îi copleşesc şi care îi determină să se caute, să se dăruiască şi să se bucure unul de celălalt.

Revenind la simţuri, Emil Brumaru pomeneşte, însă, în sonetul său, de un număr de şase, ultimul putând fi sensibilitatea proprioceptivă, propriocepţia, un soi de intuiţie inexplicabilă, care ne ajută să ne simţim poziţia corpului. Datorită ei, oamenii sunt în stare să se mişte în concordanţă cu scopul ieşirii din starea de imobilitate, capacitate care apare foarte devreme şi se perfecţionează odată cu înaintarea în vârstă: „Şi-un surugiu cu biciul pe cele şase iepe/ Ale simţirii sta-va pân-om ajunge lin/ La hanu-n care roua să sfârâie începe/ Pe foi de obligeană şi se preface-n vin". Toate aceste versuri trădează extazul celor doi iubiţi, în cea mai pură exprimare metaforică posibilă.

[7]Aristotel, *Metafizica*, Editura IRI, Bucureşti, 1999, pp. 151-152.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Finalul poeziei este succint, lipsit de artificii senzoriale, chiar banal, fără a se apela la un postludiu, al cărui scop ar fi fost să mai tempereze spiritele încinse ale celor doi: „Şi ne-om întoarce iute, căci ne aşteaptă treaba”.

„Să stai pe pat, închis în casă/ Şi să visezi la dulci femei/ Ce-obrajii bucilor îşi lasă,/ Rumeni de-amor, rotunzi şi grei,/ Blând sărutaţi de gura-ţi moale,/ Ziua să treacă neştiut,/ Să bei cafele virginale,/ Un vechi roman să ai drept scut/ Pe sufletul tău trist şi singur”. Aşa arată ziua perfectă pentru eul nostru, un oniric declarat, dar şi un însingurat. Patul devine şi în *Sonetul 30*, spaţiul ideal în care se izolează şi se regăseşte eul, dornic să-şi satisfacă una dintre dorinţele cele mai arzătoare, aceea de a se gândi la „dulci femei”. Acest epitet în inversiune relevă extrem de plastic apetenţa lui Brumaru pentru ele, reprezentantele sexului frumos, accentuând faptul că acestea îi sunt extrem de dragi.

Gândurile eului se concentrează, în special, pe „obrajii bucilor”, metaforă care surprinde imaginea vizuală a posteriorului femeii, care este descris prin intermediul unei enumeraţii: „Rumeni de-amor, rotunzi şi grei,/ Blând sărutaţi de gura-ţi moale”. După cum se poate remarca, femeia ideală pentru sinele poetic este cea cu forme pline, voluptoasă, care se lasă dominată şi gustă în voie plăcerile trupeşti.

Totul în jur emană un erotism aparte, scoţând la iveală un univers de o intimitate fascinantă, domestică, în care pluteşte parfumul cafelei proaspăt pregătite, imagine vizuală şi, totodată, olfactivă, evidenţiată cu ajutorul sinesteziei de tip epitet „cafele virginale”. Indirect, eul îşi motivează imboldul de nestăpânit de a-şi îndrepta gândurile spre posteriorul lor, a femeilor, în măsura în care sufletul său e „trist şi singur”, aspect pus în valoare prin prezenţa epitetului dublu personificator „sufletul tău trist şi singur”. Camuflarea este accentuată şi de utilizarea mărcilor lexico-gramaticale ale subiectivităţii, identificate în formele pronominale şi verbale de persoana a doua, singular: „ţi”, „tău” şi „Să stai”, „să visezi”, „Să bei”, „să ai” etc..

Ultima parte a poeziei, care nu este structurată în strofe, este o continuare a ceea ce înseamnă pentru eul nostru „ziua perfectă”: „Şi să adormi la ora şapte:/ Vierme-n dulceaţa prunei coapte”, secvenţă care surprinde o metaforă a actului sexual, a copulaţiei, care continuă şi în starea de inconştienţă, în somn...

Sânii

Pieptul femeii, destul de lapidar menţionat, aduce un plus de savoare creaţiilor lirice ale lui Emil Brumaru. Această parte din trupul femeii se face remarcată prin imperfecţiunea sa fizică, asociată, totuşi, divinului, dar şi maternităţii: „Simbol al protecţiei şi al măsurii, [...] sânul este îndeosebi un simbol al maternităţii, blândeţii, securităţii şi resurselor. Legat de fecunditate şi de lapte, prima hrană, el se asociază cu imaginile intimităţii, ale ofrandei, darului şi refugiului. Având forma unei cupe răsturnate, din el, ca şi din cer, curge viaţa. Dar el este şi receptacul, ca orice simbol matern, şi promisiunea unei regenerări.”[8]

Pentru a ne face o idee despre imaginea pieptului, aşa cum este surprinsă în versuri îndrăzneţe de către Emil Brumaru, zăbovim puţin asupra celei de-a doua secvenţe lirice a poeziei *Suprema servitoare*, unde, în strofa a cincea, în care modurile de expunere sunt naraţiunea îmbinată cu descrierea, se insistă asupra sânilor servitoarei, pe care eul ni-i prezintă cu lux de amănunte: „Aveai mamela bleagă cât ceaunul/ Şi la mijloc cu sfârcul urduros./ Ţi le-am zărit pe geam într-o amiază/ Când, să le speli într-un lighean, le-ai scos.” Este creionată, astfel, imaginea femeii de la ţară, din popor, caracterizată prin imperfecţiune fizică, dar interesantă prin cusururile sale. Tabloul, presărat cu imagini vizuale, este prezentat din postura unui eu voyeur, în care

[8]Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant,*Dicţionar de simboluri*, Editura Polirom, Bucureşti, 2009, p. 838.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

protagonista, servitoarea, este ocupată cu igiena personală. Eul insistă pe mărimea sânilor acesteia, pe care îi aseamănă, apelând la comparaţie, cu dimensiunea unui prozaic ceaun, obiect preluat din bucătărie, în care, în trecut, femeile pregăteau mămăliga. Aşadar, femeia lui Emil Brumaru nu este una desăvârşită. Reprezentarea vizuală a acesteia este departe de a fi una serafică, ci, mai degrabă comună, fadă şi doar curiozitatea eului, manifestare proprie copilăriei, o face remarcată şi remarcabilă.

Sînt chelneriţe blonde printre şpriţe… cu sâni, am adăuga noi, fără a-i da poeziei cu acest titlu, din volumul *Submarinul erotic*, inflexiuni grosolane, ci, mai degrabă, pentru a accentua partea corpului femeii asupra căreia se insistă în versuri desfătătoare. Creaţia reţine imaginea sânilor perfecţi, care se cer iubiţi, dar care nu dezvoltă o poveste în adevăratul sens al cuvântului, ci surprinde, într-un stil ludic, relaxant, lipsit de gravitate, la un pahar de vin, un dialog, mai mult imaginat, între chelneriţe şi sinele poetic.

Această creaţie lirică propune, în incipit (în primul vers), o reluare a titlului, care culminează cu uzitatul punct, trimiţând constatarea eului în zona faptului divers: „Sînt chelneriţe blonde printre şpriţe.”. Vinul este, potrivit *Dicţionarului de simboluri*, „băutura vieţii sau a nemuririi. În special – dar nu exclusiv – în tradiţiile semitice, este în plus simbolul cunoaşterii şi al iniţierii datorită beţiei pe care o provoacă. […] Vinul, ce provoacă beţia, este de asemenea simbolul rătăcirilor cu care Dumnezeu loveşte oamenii şi naţiunile necredincioase şi răzvrătite, pentru a le pedepsi mai bine.”[9]

Cu sprijinul epitetului cromatic „chelneriţe blonde”, este redată imaginea femeii angelice, solare, a cărei frumuseţe epatează. Dialogul imaginat de sinele poetic, o tentativă, îmbracă forma unei întrebări venite din partea hangiţelor, care se vrea extrem de serioasă şi care trădează atitudinea profesională şi impersonală a ospătăriţelor, dar care este greşit percepută de eu: „„Doriţi ceva?”, ne-ntreabă”. Răspunsul, uşor frivol, pare a se desprinde dintr-o lume paralelă, nefiind rostit, ci doar gândit de sinele poetic: „Noi dorim/ Să se desfac-aprinse la bluziţe/ Şi sânii lor cu bumbeleu infim// Şi iz de leuştean şi romaniţe/ Să ni-i cedeze dulce să-i iubim.” După cum se poate constata, eul îşi manifestă, în versuri cu reputaţie proastă, starea afectivă deosebit de intensă a chelneriţelor înflăcărate, manifestare de incitare surprinsă în determinantul adverbial „Să se desfac-aprinse”, schiţând, în paralel, imaginea vizuală, senzuală a sânilor acestora, evidenţiată prin intermediul epitetului „bumbeleu infim”, care este combinată armonios cu imagini olfactive pe măsură, preluate din sfera botanicii: „iz de leuştean şi romaniţe”, ceea ce trădează, încă o dată, afinitatea lui Brumaru pentru naturalul domestic şi bucolic. Cochetăria chelneriţelor este reliefată prin apelare la diminutivul „bluziţe”, imortalizând drăgălăşenia acestora.

În viziunea eului, ospătăriţele sunt uşor de înduplecat, manifestare reţinută de epitetul „să ni-i cedeze dulce”, „dulcele” având, aici, conotaţii ce ţin de latura emoţională, redând plăcerea chelneriţelor de a-şi dărui şi expune sânii, „ca să-i iubim”.

Ultimele două versuri ale strofei secunde reiau incipitul: „Sînt chelneriţe blonde printre şpriţe./„„Doriţi ceva?”, ne-ntreabă. Noi dorim!”, repetiţia având ca scop intensificarea dorinţei unui eu curios, fascinat de această parte a trupului feminin.

Lirismul obiectiv, regăsit în formele pronominale şi verbale de persoana a treia, plural („ele”, „fac”), care alternează cu cel subiectiv, identificat în verbele de persoana întâi, plural („aplaudăm”), este surprins şi în ultima strofă, sub forma unei naraţiuni regăsite în prozaicul „Şi”, cu care debutează această secvenţă lirică: „Şi, discutând cu ele gogoriţe/ Şi bazaconii, după

[9]Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 1011-1012.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

kilul prim,/ Le-aplaudăm când fac din şolduri fiţe/ Şi cu delicateţe le ciupim/ Pe chelneriţele de printre şprițuri…"

Dincolo de imaginea sânilor, care fac deliciul unui eu pofticios, este relevată şi atitudinea acestor femei, în a căror companie nici nu mai contează subiectele abordate şi regăsite în dialoguri desuete: „discutând cu ele gogoriţe/ Şi bazaconii". Erotismul, dar şi derizoriul momentului este evidenţiat de manifestările chelneriţelor „când fac din şolduri fiţe", vulgaritatea culminând în penultimul vers, care surprinde o gestică pe cât de intimă, pe atât de îndrăzneaţă, redată de epitetul în inversiune: „Şi cu delicateţe le ciupim". Întregul tablou, alimentat de permisivitatea chelerinţelor, se desfăşoară cu acordul acestora, deoarece ele nu impun limite, cel puţin din punctul de vedere al sinelui poetic.

Imaginea unor „sâni sfinţi" se conturează extrem de succint şi în *Sonetul 43,* ultimul din volumul *Infernala comedie*. Este o creaţie din care răzbate vizibil sentimentul nostalgiei, al dorului după inocenţă, candoare şi puritate.

Poezia debutează cu un reproş adresat de către eu sieşi, imputare surprinsă în versurile: „Mi-am cheltuit talentul în lubrice sonete/ Cum fluturii-şi dau praful aripelor pe mâini/ Netrebnice". Verbul reflexiv la timpul perfect compus reţinut de metafora „Mi-am cheltuit" s-ar putea traduce prin „Mi-am risipit", trasând imaginea unui artist, deloc modest, care recunoaşte, în notă dezamăgitoare, faptul că a fost înzestrat cu aptitudini remarcabile, dar că acest har, acest talent a suferit o mutilare sfâşietoare. Sugestiv este şi epitetul „lubrice sonete", care trădează excesul de senzualitate ce caracterizează cele 43 de sonete adunate în volumul *Infernala comedie*, şi de care sinele poetic se declară, indirect, nemulţumit, prin prisma faptului că ele vor ajunge să fie lecturate de „mâini/ Netrebnice", adică de persoane incapabile să pătrundă sensul profund şi mesajul versurilor incluse în această carte. Acest epitet, desăvârşit cu ajutorul comparaţiei, aduce în centrul atenţiei noastre imaginea lepidopterelor şi a prafului de pe aripioarele lor fragile, fără de care zborul ar fi imposibil, deci înălţarea, evoluţia spirituală, prin creaţie, alimentată de talent, dar lipsită de cititori dotaţi cu o mare putere de înţelegere, ar fi irealizabilă şi ar însemna doar risipă…

Versurile imediat următoare aduc în prim-plan decizia eului, în notă imperativă, „Ajunge!". Acest verb impersonal evidenţiază saturaţia pe care a atins-o eul, scriind aceste sonete, şi trădează o înclinaţie acută spre versurile de altădată, în care frumuseţea putea fi regăsită în: rouă, lobodă, brumă, case, păpădii, magazie, ziare rupte, dulapul plin cu bucăţi de zahăr. Prezenţa construcţiei vocative „Sufletul meu" accentuează dorinţa eului de a purta un dialog cu sine însuşi, pentru a afla adevărul referitor la ceea ce îşi doreşte cu ardoare, adevăr după care tânjeşte: „Sufletul meu, ţi-e sete/ Din nou roua-n tăpşane de lobodă să-ngâni?/ Îţi place iarăşi bruma topită-ncet pe case/ Loiale-n care sânul femeilor e sfânt?/ Hai să luăm o lungă vacanţă de mătase,/ Cu păpădii suflate de-obrajii rotunzi în vânt,/ Să ne încânte raza căzută-n magazie/ Pe-un vraf de ziare rupte ca pe un tron de crai/ Şi să-mbrăcăm poteca în crini".

Întrebările retorice fac trimitere directă către incertitudinea eului, nesiguranţă redusă într-o oarecare măsură de adverbele de mod „Din nou" şi „iarăşi", care relevă dorinţa imperioasă a sinelui poetic de a redeveni cel ce era odată, de a scrie despre acele lucruri care l-au fascinat, l-au inspirat şi i-au marcat începutul literar. Interjecţia de adresare „Hai", din versurile de mai sus, evidenţiază o propunere, dar şi o provocare menită să mulţumească eul. De asemenea, metafora „vacanţă de mătase" accentuează frumuseţea, farmecul şi răsfăţul pe care l-ar putea aduce perioada de odihnă, „vacanţa", care se vrea „lungă", secvenţă ce surprinde un epitet. Sânii femeilor sunt amintiţi doar trecător, ajutaţi de epitetul „sânul sfânt", şi asociaţi cu sacrul şi puritatea, caracteristici sugerate de determinantul adjectival.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Epuizat de atâta erotism sălbatic, carnal, eul nostru se mai temperează, revenind la sentimente mai…umane, de nu chiar mai domestice: „căci o să vie/ Sunând din ceşti spre seară dulapul cel bălai,/ Îmbrobonat de-ardoarea de a-mi închide-ntr-însul/ În mari bucăţi albastre de zahăr candel plânsul.”. Reiterarea trecutului, cu ceştile care sună „spre seară”, cu dulapul în nuanţă deschisă „cel bălai”, amplifică nostalgia eului, care devine unul sentimental, sensibilitate tradusă prin plânsul acestuia manifestat la finalul sonetului. Culoarea albastră a bucăţilor de zahăr, parte integrantă a epitetelor, în inversiune şi cromatic, „mari bucăţi” şi „bucăţi albastre”, ar putea fi „un drum al infinitului, în care realul se transformă în imaginar”[10]. Pare că trecutul are capacitatea de a-l transporta pe eu într-o lume impresionantă, fabuloasă, prin simplitatea mişcărilor şi familiaritatea lucrurilor, a locurilor şi a momentelor.

Cu acest sonet se încheie *Infernala comedie*, volum care a frapat lectorul prin relaxarea lingvistică regăsită în versuri ce sfidează decenţa, dar nu şi bunul gust.

Caracterizate prin senzualitate, atitudine care s-ar părea că defineşte creaţiile lui Brumaru, şi ne referim aici în special la poeziile din *Infernala comedie*, constatăm acum, la final de capitol - după o trecere în revistă a acelor versuri care ne-au inspirat şi reţinut atenţia - faptul că această exagerare a sentimentului erotic nu este altceva decât o regizare a unui spectacol ce se vrea, cu orice preţ, remarcat, diferit. Ne declarăm, astfel, în asentimentul lui Alexandru Cistelecan, care a observat că „Erotica lui Brumaru e o înscenare epatantă în gesturi şi limbaj, profund inocentă. Aerele de lascivitate şi de fire iubăreaţă pe care şi le dă poetul sunt pure afectări, căci sub mască surâde un chip angelic pentru care iubirea e mai curând o revelaţie a candorii decât o simplă beţie senzuală.”

BIBLIOGRAPHY

Brumaru, Emil, *Submarinul erotic*, Editura Polirom, Bucureşti, 2009;

Brumaru, Emil, *Infernala comedie*, Ediţia a doua, revăzută şi adăugită, Editura Adenium, Iaşi, 2015;

Aristotel, *Metafizica*, Editura IRI, Bucureşti, 1999;

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică, Lista lui Manolescu*, Editura Aula, Braşov, 2001;

Cistelecan, Alexandru, *Poezie şi livresc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987;

Călinescu, George, *Universul poeziei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973;

Mihai Eminescu, *Poezii*, Editura pentru Literatură, Ediţia a III-a revăzută, Bucureşti, 1965;
Jean-Pierre Richard, Poezie şi profunzime, Editura Univers, Bucureşti, 1974;
Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Editura Polirom, Bucureşti, 2009.

[10]Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 58.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

CORPORALITY AND PASSIVE NIHILISM IN MAX BLECHER'S PROSE

Anca Dumitru

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This paper addresses the presupposition that Max Blecher's prose reflects a vision of the nihilism conceived as suffering, which might be correlated with the Nietzschean concept of passive nihilism. For the interwar writer, the body, as a manifestation of imperfection and futile pain, represents the cardinal indicator of the existential nonsense. Whether it is overwhelmed by disease or by reality, the organic structure represents the exponent of agony. Thus, in "Întâmplări", a dissimilar relation of forces unfolds between the somatic and the world, reality violently invading the physique as an empty recipient. The unusual and painful contact between the protagonist and the world arises during sensorial crises of hiperacuity determined by "doomed" places. In "Inimi cicatrizate", the consciousness of the ailing body triggers the escape into parallel imaginary worlds, in which people are reduced to arterial networks. However, this effort to diminish suffering, characteristic of passive nihilism, is ineffective as the self cannot avoid reality, being incapable of exceeding its inherent meaninglessness.

Keywords: body, passive nihilism, suffering, meaninglessness, unreality

Proza lui Max Blecher explorează corpul în perisabilitatea sa imanentă și vulnerabilitatea sa la contactul, deseori, violent cu realitatea. Fie că îndură efectele negative ale morbului lui Pott, fie că se dispersează în straniile breșele din (i)realitatea imediată, trupul constituie depozitarul suferinței. Pe fundalul supliciului existențial pe care îl presupun boala și stările halucinante, lumea se dezvăluie în nonsensul, banalitatea și exactitatea sa. Stările agonice sunt asociate cu lipsa de sens, durerea nefiind corelată unui scop care poate fi atins doar printr-o experiență limită. Astfel, chinurile fizice suspendă ființa într-un nihilism existențial, care pare imposibil de surmontat. În această evaluare negativă a suferinței corporale ca modalitate de alimentare a nonsesului existențial identific o similaritate de viziune cu ceea ce însemna nihilismul pasiv nietzschean, care presupunea conceperea existenței ca pe o eroare și implica dorința de a combate suferința (Weller, 2011, 35). Nietzsche concepea nihilismul ca o „stare patologică *intermediară*"[1], ca o etapă trecătoare, care conținea două faze: aceea a nihilismului pasiv și cea a nihilismul activ, acea „forță violentă de distrugere"[2]. Dacă nihilismul pasiv persistă în negarea valorilor, fără să depășească această etapă prin crearea de noi valori, nihlismul activ face posibilă surmontarea nihilismului prin construirea de noi semnificații. În timp ce nihlisimul pasiv tinde să suprime suferința, cel activ o valorizează, imaginând-o ca modalitate de a depăși nihilismul.

[1]Nietzsche, Friedrich, *Voința de putere. Eseu despre o transmutație a tuturor valorilor (Studii și fragmente)*, trad. Alexandru Diaconovici, Ed. Antet, 2010, p.7.
[2]Ibidem, p.7.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Modul în care Blecher concepe chinurile este specific nihilismului pasiv. Dacă pentru Nietzsche suferința constituie un element pozitiv, în măsura în care poate facilita chiar disoluția nihilismului, la Blecher durerea rămâne un etalon al lipsei de sens a vieții. Proza lui Blecher ne pune în contact cu o ființă suspendată într-un blocaj al suferinței, pe care nu îl poate asocia unei stări trecătoare, cu atât mai puțin o poate corela unui scop care să ofere un sens durerii. În ciuda alunecărilor frecvente în dimensiunile compensatorii, cum ar fi visul sau posibilele lumi imaginate, pentru Blecher, nihilismul se acutizează și devine insurmontabil, organicul invadat de boală constituind principalul factor declanșator al suferinței și al lipsei de sens. Cred că această viziune asupra existenței poate fi corelată cu nihilismul pasiv, pentru că asociază supliciul nonsensului existențial și face din acesta o stare de nesurmontat, care devitalizează și subjugă ființa.

În proza lui Blecher durerea fizică și boala, această „formă dezmățată a vieții" (Țeposu, 1999, 7), declanșează nihilismul existențial. În *Întâmplări* corpul se află permanent sub agresiunea realului, granițele dintre trup și lume fiind uneori anihilate. Lipsa de control, incertitudinea, hipersensibilitatea sunt coordonatele crizelor senzoriale, al căror mecanism presupun înstrăinarea de realitate printr-o exacerbare a simţurilor. Locurile blestemate, precum o cameră, o grădină, o stradă dezlănţuie stări halucinante. Debutul crizei evidențiază hipersensibilitatea personajului, peisajul învăluindu-l. Locul rău, de exemplu, valea plină de coji de seminţe îşi găseşte rezonanţă în interioritatea personajului narator. Pe cât de sensibile sunt simţurile, pe atât de rafinate, fine. Simţul olfactiv distinge între două mirosuri unul de putreziciune, altul plăcut „domestic de alune prăjite". Momentul în care ființa pierde controlul asupra trupului său corespunde contactului olfactiv cu locul blestemat. Această infuzie de realitate paralizează şi transformă eul de dinainte într-un burete (Manolescu, 2004, 565) care absoarbe lumea, o interiorizează până la pierderea de sine. Criza constituie episodul care dezvăluie incertitudinea strâns legată de interioritatea personajului. Dacă declanşatorii acestor stări de transă sunt locurile rele, aceasta se datorează faptului că la nivel senzorial personajul dă dovadă de o acuitate copleşitoare, epuizantă. Prin această ascuţime a simţurilor se deschide o cale de acces către (i)real, căruia corpul devine expus într-o astfel de măsură încât prin simţurile dilatate lumea ajunge să pătrundă violent, halucinant, devastator: „Eu nu ştiam prea bine ce făceam" (Blecher, 1999, 46). Personajul fuge ameţit şi împovărat pe malul râului de o greutate pe cât de invizibilă, pe atât de apăsătoare. S-ar putea afirma că personajul suferă de prea multă realitate (sau irealitate), căci ceea ce trăia nu avea „sensul comun" (Blecher, 1999, 46). Ca după un efort imens şi tremurând acesta sfârşeşte întins pe pământ într-o „mică grotă" (Blecher, 1999, 46), semn că realitatea epuizează ființa precum o boală.

Stările halucinante apar cu o frecvenţă mare „în odăi închise" (Blecher, 1999, 46). Recurent în proza lui Blecher, în special în *Întâmplări*, este tipul spaţiului închis precum caverne, grote, subsoluri în care survin stările de delir. Este vorba de o zonă care are menirea de a conţine ceva în interiorul său, despre o sferă imperfectă, întunecoasă, umedă, prăfuită, aflată mereu într-o zonă periferică, fie la marginea oraşului, fie într-un subsol de teatru.[3] Acestor locuri rele se adaugă şi cele din parcuri, de pe străzi, din grădini. Nu degeaba ele sunt descrise ca fiind „capcane invizibile", căci pentru naratorul-personaj acestea sunt invizibile până în momentul izbucnirii crizei, pentru celelalte personaje spaţiile rămânând în permanenţă nevăzute. Departe de a constitui un avantaj senzorial, capacitatea de a intui și a intra în contact cu aceste spații *rele* prilejuiește apariția suferinței corporale.

[3] În legătură cu aceste locuri N. Manolescu afirmă că deţin două însuşiri constante: concavitatea şi „înfăţişarea îmbâcsită" (Manolescu, 2004, 572).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Între exterior şi ceea ce este „dincoace" (Blecher, 1999, 233) de piele graniţa este de o consistenţă îndoielnică: „certitudinea în care trăiam era despărţită de o pojghiţă foarte subţire de lumea incertitudinilor" (Blecher, 1999, 47). Lumea îşi găseşte o prelungire în personajul narator din *Întâmplări*. Relaţia între eu şi lume se desfăşoară conform principiului vaselor comunicante, cu menţinea că fluxul vine mai ales dinspre lume înspre eu. După cum remarcă R. G. Ţeposu, „diviziunea carteziană între eu şi lume nu mai funcţionează" (Ţeposu, 1999, 22). Dinspre real până „dincoace de piele": sensul unic prin care lumea pune stăpânire pe eu, sens care unifică aceste două spaţii despărţite de o pieliţă aproape insesizabilă, imaterială. Dacă această pojghiţă este atât de fragilă, celelalte personaje[4] trăiesc îmbrăcate în armurile, „pardesiuri şi paltoane", şi totodată în temniţele lor „minunate". Confortul de a exista o despărţire între tine şi lume devine intangibil, dezirabil. Pentru Blecher această stare de *receptacul* invadat de realitate implică o enormă suferinţă. N. Manolescu atribuia acestor locuri semnificaţia evaziunii de sine însuşi (Manolescu, 2004, 527), sugerând că personajul narator s-ar constitui într-o „fiinţă-burete, care, vidă, în sine, fără interioritate sufletească, se lasă cotropită de obiecte dure şi agresive în mijlocul cărora se află" (Manolescu, 2004, 565). R. G. Ţeposu numeşte această interioritate „anatomie vacuă", „un decor pe o scenă invadată de personaje de panopticum"(Ţeposu, 1999, 14). Crizele fiinţei vide, absorbite de realitate, declanşează o stare de agonie, căci episoadele de acest tip consumă fiinţa.

Ascuţimea simţurilor face ca lumea din jurul protagonistului să dobândească „o nouă aureolă" (Blecher, 1999, 46), o nouă existenţă. „Înainte de a percepe lumea prin abstracţii, prin raţionamente şi noţiuni, naratorul o resimte empiric"(Ţeposu, 1999, 17) susţine R. G. Ţeposu, aşadar prin porii hiperdilataţi ai pielii sale, prin mirosul exagerat de fin şi precis. În timpul halucinaţiilor percepţia câştigă în intensitate şi în finețe, unele obiecte par să se transforme în altceva, altele devin obsedante tocmai prin persistenţa lor de a fi neschimbate. În timpul transei, personajul percepe anumite nuanţe ale realităţii inobservabile în mod obişnuit. Cu alte cuvine, anumite aspecte se schimbă, adăugând un nou sens realităţii, iar cele care sunt invariabile, neschimbate, devin insuportabile. Atât de puternică, tulburătoare şi iritantă este persistenţa lucrurilor de a fi comune încât personajul narator trăieşte cu impresia faptului că, asemenea unui corp viu, acestea au fost jupuite de vii de privirea sa, că ele ar fi fost supuse unui uzaj excesiv de forţa vederii care a căzut asupra lor. Din explorator, văzul se preschimbă în executor, care are sarcina de a nu lăsa nepedepsită lumea pentru aspectul ei banal, pentru „inutilitate(a) şi desuetudine(a)" (Blecher, 1999, 44) imanente.

Realitatea se înfăţişează încă o dată sub aspectul ei copleşitor. Un asalt puternic, halucinant vine dinspre real şi pătrunde dincolo de pojghiţa insesizabilă care desparte eul de lume, dincoace de piele, unde e resimţit ca fizic, pentru că aici interioritatea se constituie în primul rând ca organic în care realitatea diversă, banală în acelaşi timp îşi găseşte ecoul: „proza lui M. Blecher e o epopee a simţurilor în alertă, a corpului iritat de realitate"(Ţeposu, 1999, 17). Respectând acest principiu al vaselor comunicante, care se instalează între eu şi lume, observăm că boala nu afectează doar eul, ci ţine la fel de mult şi de realitate, de locurile în care survin halucinaţiile:

> „*Crizele* aparţineau în aceeaşi măsură şi mie şi locurilor unde se petreceau. E drept că unele din aceste locuri conţineau o răutate a lor *personală* dar toate celelalte se aflau ele înşile în transă cu mult înainte de venirea mea."(s.a.)(Blecher, 1999, 48)

[4] „Oamenii din jurul meu" (Blecher, 1999, 47) este sintagma prin care autorul face referire parcă la o masă inertă de indivizi care nu răspund „tiraniei obiectelor". O masă pentru că ei alcătuiesc un fel de pastă comună,uniformă având drept fortăreţe „paltoanele", pe care naratorul ajunge să îi invidieze pentru puterea lor de a fi imuni stimulilor nevăzuţi ai realului.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Este vorba aici de un morb insesizabil oamenilor din jurul personajului narator, care afectează nu numai organicul, nu doar corpul viu al personajului, ci şi spaţiul care îl înconjoară, deci, anorganicul, mineralul. Complicitatea aceasta a bolii între lume şi eu îi plasează pe ceilalţi oameni în poziţia anormalităţii. Din acest unghi, ei sunt acum excepţia, nu personajul, deşi el este singurul conştient de acordul dintre realitate şi el însuşi.

Dacă în *Întâmplări* boala ţinea de eu şi de realitate în aceeaşi măsură, în *Inimi cicatrizate* şi în *Vizuina luminată* aceasta dobândeşte, pe lângă nume, „morbul lui Pott", un spaţiu de desfăşurare instituţionalizat. Se mută din străzi, din caverne, din parcuri în sanatorii şi de aici în caverne albe pe dinafară şi mucegăite pe dinăuntru, în corsetele de ghips ale bolnavilor de tuberculoză osoasă. Dar asta nu înseamnă neapărat că realitatea s-ar fi vindecat de exactitatea sa, de banalitatea sa imanente. Dacă în *Întâmplări* spaţiile cavernoase erau îmbâcsite, umede, întunecoase, în *Inimi cicatrizate* şi în *Vizuina luminată* corsetul de ghips rămâne la fel de obscur şi de murdar ca o pivniţă părăsită, prăfuită. Corpul se află acum în prizonieratul acestui perete dur de ghips. Peretele despărţitor între Emanuel, personajul principal al *Inimilor cicatrizate*, şi lume îi impune regulile unei închisori, care îşi fixează limitele în staţiunea de tratament Berck şi împrejurimile ei.

Înainte ca Emanuel să sosească la Berck, primul simptom al bolii îl surprinde nu doar pe acesta, ci şi pe doctor, care, accentuând gravitatea situaţiei, afirmă, fără să ţină cont prea mult de sensibilitatea pacientului său: „e bine ca am descoperit-o la timp", pentru ca apoi medicul să adauge: „Asta dacă se spărgea făcea comedie mare…"(Blecher, 1999, 123). Maladia se instalează în corp ca printr-un mecanism insesizabil.

> „Îi arătă pe burtă o umflătură groasă şi rotundă, netedă şi bine conturată ca un solz care ar fi crescut acolo sub piele, lângă şold („enormă" se gândi Emanuel, extraordinar de speriat). În zadar căuta să îşi aducă aminte de ea, n-o văzuse acolo niciodată."(Blecher, 1999, 123)

Boala care pusese stăpânire pe corpul său acţionase cu o rapiditate uimitoare şi avansa în acelaşi ritm. În această primă fază a bolii, trupul începe să devină iar centrul preocupării prozei lui M. Blecher. Naratorul sugerează că Emanuel nu ar fi fost, de fapt, nicicând sănătos. Investigaţiile, consultaţiile sunt un preambul care anticipează o suferinţă viitoare, inevitabilă, cu tot ceea ce ţine de ea: sanatoriul, tratamentul prin învelirea în ghips, bolnavi întinşi pe gutiere, morţi. Integrarea în rândul pacienţilor presupune mai ales instalarea sau înfăşurarea în ghips. La început, împachetarea în stratul de ghips reprezintă senzaţia de „umezeală călduţă, destul de plăcută" (Blecher, 1999, 153), iar după întărirea acestei uniforme devine insuportabilă, un chin al imobilităţii care, prin aceasta, ţine să-i amintească mereu lui Emanuel că este un bolnav ca toţi ceilalţi care defilează prin sanatoriu pe gutiere. Emanuel devine, odată cu îmbrăcarea hainei rigide de ghips, un obiect parcă lipsit de viaţă menit să fie manevrat de medici şi infirmiere. Morbul lui Pott îl privează pe Emanuel nu numai de mobilitatea fizică. Boala îi reconturează întreaga existenţă, pornind de la aspectul imobilităţii, care făcea parte din tratament. În existenţa dusă la poziţia orizontală a gutierei, pielea lui Emanuel răspunde prima la asediul armurii cu puteri vindecătoare. Ea nu poate tolera învelişul prin care nu poate răzbate nimic, nici apa care să spele, nici aer, nici lumină. Pe suprafaţa pieli sale îşi fac în timp apariţia straturi de praf, mizerie, ceea ce îi provoacă lui Emanuel sentimentul de a se simţi străin de sau în propria piele. Tratamentul face din corpurile bolnavilor nişte marionete, nu din ceară ca în *Întâmplări*, ci din carne aparent moartă, dar totuşi vie sub învelişului rigid.

Sanatoriul este o lume a scenelor de groază în care corpurile oamenilor se înfăţişează jupuite de piele, iar ţipetele şi tânguielile pacienţilor de dinaintea morţii răsună în permanenţă.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Este o imagine, în primul rând, a imensei fragilităţi a trupului. Sănătatea constituie, de fapt, o iluzie a eternităţii. Părţi din corpurile pacienţilor ajung să devină suveniruri ale unor oameni, amintiri dintre cele mai morbide. Este cazul unei vertebre aparţinând lui Quintonce, unul dintre bolnavii de la Berck, care îi înmânează ante mortem o bucată din vertebra sa lui Emanuel: „e o bucăţică de os din vertebra mea (…) Am rugat pe subchirurg să mi-o pună deoparte" (Blecher, 1999, 178). Menţionarea sinistrului suvenir din os uman reprezintă o tuşă cutremurătoare adăugată la ideea că boala marchează o decădere a corpului, să zicem, din drepturile depline ale sănătăţii, o privare, o degradare. Suferinţa pe care o aduce cu sine confruntarea lui Emanuel cu perisabilitatea trupului său, pe fondul amar al durerii, sugerează mereu că este doar un pas până la dispariţie, până la moarte. Boala nu reprezintă aici decât „o temniţă a trupului" (Ţeposu, 1999, 31). Sanatoriul este locul care, prin definiţie, se preocupă exclusiv de restituirea stării de sănătate a corpului, încercând să impună un anume control, o disciplină asupra trupului. Dar această intenţie bună este resimţită de Emanuel ca pe o încălcarea intimităţii şi a libertăţilor corpului său. Corpul ca obiect de tratament este acum şi corpul unui manechin pe care îl manevrează infirmierele şi medicii. De sub controlul lui Emanuel trupul trece sub supravegherea strictă a medicilor şi infirmierelor, în ipostaza sa respingătoare şi deformată a bolii. În fond, după cum remarca şi Gheorghe Crăciun în *Trupul ştie mai mult,* „trupul nu ne aparţine decât parţial" (Crăciun, 2006, 56). Cu atât mai puţin putem stăpâni corpul bolnav, acesta fiind mai capricios, mai imprevizibil decât de obicei, desfigurat, dezarticulat, denaturat, decăzut, fiind, în fond, o prevestire a morţii.

Reprezentările suferinţei în *Vizuina luminată*, ţin de un imaginar aproape naturalist. În urma unei operaţii, corpul rămâne la exterior jupuit de piele, astfel încât se pot distinge şi cele mai fine pulsaţii ale cărnii roşii. Dacă în *Întâmplări* obiectele doar par jupuite până la sânge de priviri, aici corpul, devenit un obiect de tratament, suferă acelaşi proces dar la modul concret, fiind chiar descuamat, sângele circulând la vedere în plaga nevindecată în urma operaţiei:

> „Îmi era imposibil să înţeleg într-o singură clipă că muşchii aceia jupuiţi, rotunji, umflaţi şi umezi de sânge erau burta mea netedă şi albă dinainte de operaţie; era într-adevăr ca o bucată de carne de măcelărie pusă acolo, poate, ca să mă sperie (…) o plagă oribilă, beantă, sensibilă până la extrem" (Blecher, 1999, 271)

Contactul cu propriul corp dezvelit de piele reprezintă nu numai un prilej de observaţie, ci şi o localizare a centrului de unde iradiază durerea, chinul. În faţa acestui peisaj senzorial copleşitor personajul narator ajunge să nu se recunoască pe sine, respingându-şi propriul trup ca pe un obiect străin care se adăpostea în el fără ştirea sa. Este un tip de degradare, dar nu cea pe care o suferă organicul decăzut din mobilitate şi vioiciune, ci o declasare din specie, corpul uman fiind redus la carnea unui animal, decădere produsă prin efectul suferinţei. Acest contact direct cu pulsiunile propriului corp se datorează şi intoleranţei personajului la anestezic, cloroform: „datorită urmărilor proaste ce le avea cloroformul asupra mea, care mă punea ore întregi într-o stare intensă de iritaţie cu visuri şi febre insuportabile"(Blecher, 1999, 271).De parcă boala nu i-ar fi produs suficientă durere, acum personajul trebuie să facă faţă şi chinului pansamentului fără anestezie. Iar acesta îl determină să-şi alcătuiască o strategie proprie de controlare a durerii, care presupunea nu detaşarea, ci analiza ei „până la cele mai mici fibre" (Blecher, 1999, 272). În ciuda exerciţiului, minuţios descris, de a stăpâni durerea, aceasta nu pare să dispară vreodată. Însă „în trupul unui singur bolnav nu este loc (…) pentru toate durerile din lume" (Blecher, 1999, 274), iar personajul se agaţă de această presupunere ca de speranţa că un alt chin nu se mai poate abate asupra lui, pentru a crede că există o limită în toate, deci şi a corpului care nu poate conţine un conglomerat infinit de boli.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

„Întunecime(a) nesigură" (Blecher, 1999, 233) a corpului este un teritoriu al suferinţei paralizante. Oamenii din sanatoriu zac pe gutiere, în neputinţa de a face altceva. Preocuparea principală, chiar unică, a bolnavilor constă în a stabili un pact cu corpul lor, o înţelegere prin care să nu se iluzioneze că ar putea îndepărta apropierea efectului final, moartea, dar măcar să diminueze din intensitatea durerii inerente morbului lui Pott, prin aceasta, corpul devenind o obsesie a „materiei brute" (Blecher, 1999, 36). Nu nemotivat ajunge personajul din *Vizuina luminată* să afirme: „eram izolat la marginea unei paste de evenimente" (Blecher, 1999, 283). În timp ce în lume oamenii îşi duceau viaţa fără povara ineluctabilă a fizicului bolnav, la sanatoriu activitatea de bază consta într-o zbatere continuă în acest tertip al supliciului de a testa limitele răbdării ale trupurilor bolnave.

Un paroxism al ideii de descompunere asociată bolii îl constituie imaginiea spitalului din finalul *Vizuinei luminate* asociată stârvului unui cal:

> „Totul era murdar, puturos, cărnuri stricate şi verzi cu lichide ce se scurgeau vâscos dintre muşchii putrezi, însă capul, ei bine capul era splendid ca un fildeş, cu totul şi cu totul alb, insectele îl atacaseră mai întâi şi îi roseseră piele până la os, lăsând un craniu superb cu dinţii mari galbeni dezgoliţi, un straşnic bibelou artistic pentru o vitrină cu porţelanuri fine şi fildeşuri scumpe."(Blecher, 1999, 317)

Contrastul dintre craniul calului şi restul cadavrului este evident. Degradării corpului se opune finețea artificială de porţelan atribuită capului. Visul acesta în care întreg stârvul calului este confundat cu sanatoriul ilustrează şi gustul autorului, pe de-o parte, pentru acest tip de metafore care sugerează vulnerabilitatea corpului, iar, pe altă parte, preferinţa de a stabili relaţii între zoomorf şi uman. Dacă în *Întâmplări* doctorul „avea ceva şoricesc în el"(Blecher, 1999, 49), acum întreg sanatoriul era un stârv, cuib al degradării, el reprezenta fiecare corp bolnav la sfârşitul cumplitului traseu al bolii în trupul bolnav. La Blecher organicul este în permanenţă supus asediului chinuitor al bolii, fie că rătăceşte prin nişte spaţii rele, fie că zace împachetat în ghips pe o gutieră. Moartea, stadiul pe care l-a împlinit calul reprezintă eliberarea de teribila materie vie, de suferinţa care o domina.

Trupul în sine este o formă a existenţei căreia eul nu se poate sustrage. Trupul omului nu poate fi decât unul. Pentru eul din *Întâmplări* această evidenţă de a fi ceva şi nu altceva, de a avea un corp, o formă, fie ea organică sau nu, şi nu alta reprezintă o dovadă a exactităţii lumii, a atributelor sale imuabile. Constatarea îl copleşeşte asemenea unei revelaţii. Eul devine conştient de limitările lumii, ceea ce nu poate genera decât suferinţă:

> „Exista aşadar o categorie de lucruri în lume din care eram menit să nu fac niciodată parte, paiaţe nepăsătoare şi mecanice, băieţi voinici pe care nu-i doare niciodată capul. În jurul meu, printre copaci, în lumina soarelui, curgea un curent vioi şi amplu, plin de viaţă şi de puritate. Eu eram menit să rămân veşnic în marginea lui îmbâcsit de întuneric şi de slăbiciuni de leşin." (Blecher, 1999, 103)

Faptul de a nu putea fi nimic altceva decât el însuşi constituie o povară, un nonsens. Personajul se simte străin nu numai în propriul corp, ci şi în lume. Dorinţa de a fi altceva vine tocmai din ura faţă de ceea ce este deja. Potențialele lumi perfecte, care sunt imaginate deseori în proza lui Blecher, se nasc din conştientizarea inutilității realității: „Într-o lume atât de exactă, orice iniţiativă devenea de prisos dacă nu chiar imposibilă" (Blecher, 1999, 106). Omul ca reţea de vene şi artere, omul ca vid pur sunt alternative pe care eul le imaginează pentru că se simte, nu numai străin, ci şi inutil. Personajul îşi doreşte ca totul să aibă sens, imaginează noi forme ale lumii, se împacă greu cu corpul său şi cu realitatea, tinzând către o perfecţiune a lumii. Tragedia este că el descoperă mereu acea „nostalgie esenţială a inutilităţii lumii"(Blecher, 1999, 62).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Acesta adaugă: „simţeam (…) că nimic nu poate merge până la capăt" (Blecher, 1999, 48). Corpul hipersensibil la real, corpul-burete, trupul ţintuit în corsetul de ghips constituie ipostazele unui organic defectuos. Materiei imperfecte a trupului bolnav i se adaugă tarele realităţii imediate. Episodul din *Întâmplări* în care personajul se tăvăleşte în noroi întăreşte ideea de nonsens care împânzeşte lumea. Noroiul dă seama de elementul teluric pe care, involuntar şi totodată inconştient, oamenii îl conţin şi în funcţie de care le este delimitat traseul destinului lor umil:

> „În zadar oamenii se înveliseră în alba lor piele mătăsoasă şi se îmbrăcaseră în haine de stofă. În zadar, în zadar…În ei zăcea implacabil şi imperios şi elementar noroiul; noroiul cald, gros şi puturos. Plictiseala şi stupiditatea cu care îşi umpleau viaţa arătau şi ele îndeajuns aceasta." (Blecher, 1999, 94)

Prin această metaforă a noroiului, revelaţia esenţei umane reprezintă „plictiseala şi stupiditatea". Acum hainele nu mai sunt armuri prin care realitatea nu poate pătrunde, acestea având menirea de a ascunde uniformitatea, inepţia caracteristice purtătorilor lor. Hainele, chiar dacă acoperă, nu modifică trăsăturile inerente oamenilor, ei constituind o parte din acea pastă a banalităţii. Revelaţia este a nonsensului, a acestei derive în care pluteşte lumea. Având conştiinţa lumii banale personajul se afundă şi mai mult în noroi ca un gest întârziat şi firesc: „ce făcuseră mâinile mele până atunci? Unde îşi pierduseră vremea? Umblam cu ele încoace şi încolo, în voia inimii" (Blecher, 1999, 94). Dacă mai înainte un copac îi adusese aminte de exactitatea lumii, de monotonia ei, acum noroiul, îi dezvăluie personajului inutilitatea lumii organice care se ascunde sub paltoane, a ipocriziei oamenilor de a pretinde că sub pielea lor albă, în interioritatea lor, s-ar distinge de stupiditate, de banal. Luciditatea îl determină să realizeze propria apartenenţă la această categorie de histrioni. Odată ce a îmbrăţişat noroiul, personajul a îmbrăţişat această banalitate a fiinţei în semn de recunoaştere a ei, de conştientizare, nu neapărat în semn de conciliere cu aceasta, de complacere. Atât lumea mineralului, a spaţiilor rele, cât şi universul „excrescenţelor multicolore" (Blecher, 1999, 63) au la bază o nesfârşită inutilitate.

Corpul este, la rândul său, angrenat în această derivă. Fie că este invadat prin fiecare por asemenea unui burete de realitate, fie că suferă de o boală incurabilă şi dureroasă într-un sanatoriu, corpul constituie o povară cu care personajul nu se poate împăca. Trupul este însă premisa revelaţilor.

> „Totul era destinat corupţiei şi putreziciunii, iată ce învăţam pe câmpul de gunoaie (…) încât nu ţin la nici un obiect şi nici la trupul meu. Totul va putrezi pentru a fi absorbit apoi de întuneric, pentru totdeauna" (Blecher, 1999, 306)

Aproape că nu există mărturisire mai făţişă a nihilismului prozei lui Blecher. Dacă nu din această afirmaţie vădită, şi în alte rânduri, în spatele acestei fiinţe vide, fiinţei-burete „ghicim un nihilism existenţial" (Ţeposu, 1999, 14). De aceea eul din proza lui Blecher caută „realităţi compensatoare" (Ţeposu, 1996, 19), lumea formelor pline şi goale întoarsă pe dos, lumea în care lucrurile, oamenii se pot transforma în cu totul altceva, pentru că realitatea este ultimul lucru cu care se împacă personajul narator, datorită lipsei sale imanente de sens. În *Vizuina luminată* această idee a inutilităţii lumii devine recurentă către sfârşitul cărţii. Ce altceva este ultima scenă, a cadavrului de animal aflat în putreziciune asociat cu întreg sanatoriul, decât un strigăt de disperare provocat de însăşi fragilitatea, perisabilitatea corpului? A avea conştiinţa trupului presupune a fi lucid de precaritatea lui, de moarte într-un final.

Lipsa valorilor absolute, specifică nihilismul nietzschean (Vattimo, 1993, 23), este strâns legată de ideea de suferinţă și de dorința permanentă de a o surmonta:

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

> „(…)trăim toate zilele vieţii în neantul acesta sensibil, cu contracţiuni dureroase şi neînţelegeri definitive. În vidul acesta creăm sentimente care sunt parcele de vid şi care nu există decât în spaţiul nostru imaterial interior şi în vidul acesta credem că trăim în lume, în timp ce el absoarbe totul pentru totdeauna.
>
> Tot ce facem, tot ce gândim dispare în aer definitiv, pentru totdeauna." (Blecher, 1999, 312)

Realitatea este în sine insuportabilă, fiind un vid care înglobează, şterge tot. La fel de respingător este şi propriul trup, „vizuina luminată", „grămada călduţă de carne"(Blecher, 1999, 311). Neîncrederea totală în logica celor două spaţii, dincolo şi dincoace de piele, exteriorul şi interiorul trupului, constituie o manifestare a acestui nihilism resimţit ca pedeapsă. Cu alte cuvinte, Blecher are conştiinţa de nihilist, dar şi regretul. Este vorba aici de tipul de nihilism perceput ca pedeapsă, nu ca „chance" (Vattimo, 1993, 23), ci ca cea mai mare nenorocire. În proza lui M. Blecher domină dorința de a depăși suferința, de a o nega, pentru că suferința dă seama de nonsensul existenței. Această atitudine era asocită de Nietzsche nihilismului pasiv care caută să suprime orice formă de agonie. (Weller, 36). Dinu Pillat remarcă în legătură cu eul din *Întâmplări*: „Trăind mereu cu senzaţia ameţitoare a *neantului* (s.n.) ascuns în banalitatea aspectelor de viaţă din decorul oraşului, eul autorului de la epoca vârstei crude a cunoaşterii se integrează nedumerit, plin de anxietăţi şi tristeţi obscure, într-un univers intuit de el ca precar şi absurd."(Pillat, 1998, 155-156). Personajul din *Întâmplări* îşi creează sau cel puţin imaginează lumi paralele, compensatorii. Fie că este vorba de lumea visului, a halucinaţiilor, a corpurilor vide şi pure, a reţelelor de artere prin care circulă sânge. Crearea acestor lumi imaginare se datorează „alien(ării) fiinţei într-o lume absurdă" (Pop, 1990, 395), într-un univers al exactităţii insuportabile, în care oamenii sunt cuprinşi în mod inconştient.

Ideea de deşertăciune a lumii sub toate aspectele sale, pornind de la corp şi sfârşind cu scrisul este abordată şi în *Vizuina luminată*:

> „Când mă gândesc la acestea, la rumoarea sângelui ce îmi ascundea ca o perdea de şoapte rumoarea lumii întregi, şi la viaţa mea pierdută în întâmplările lumii, tot ce fac, tot ce scriu mi se pare van, iar viziunile care mă iluminează, pierdute în această imensă diversitate îmi apar ca fosforescenţe oceanice pierdute în întunericul nopţii, undeva, pe liniştea unei suprafeţe acvatice când vânturile au stat şi cerul înstelat acoperă cu o cupolă de tăcere vastitatea mărilor tropicale.
>
> Şi astfel de fosforescenţe pierdute pentru totdeauna în noapte, fără sens, sunt şi rândurile şi frazele mele…" (Blecher, 1999, 269)

Rătăcit în pasta de întâmplări a lumii, personajul conştientizează că toate gesturile sale vădesc o inutilitate, un nonsens, un absurd al lumii. Chiar dacă există iluminări, revelaţii, acestea dispar la fel de fulgerător precum au apărut şi au soarta oricăror alte evenimente: aceea de a pieri fără urmă şi fără vreun sens. Scrisul, chiar dacă este o astfel de revelaţie, stă tot sub semnul zădărniciei. Personajul suferă de pe urma realităţii, pe care o percepe ca fiind respingătoare, reinventând mereu universuri alternative. În nihilismul său, personajul nu (se) (în)crede în real, nici în transcendent. El pariază pe vis şi pe posibilităţile acestuia, pe ireal, pe lumile derivate din realitate şi îmbunătăţite, în care există maşini de făcut orice (este vorba despre un aparat sofisticat de radio care fabrică orice, care apare într-un vis în *Vizuina luminată*), pe corpuri vide şi pure, pe eşarfe care pot fi luate drept dalii (florile apar într-un episod din *Întâmplări*…în care personajul narator realizează exactitatea lumii), pe o irealitate în care oamenii nu ar mai fi nişte

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

excrescenţe cărnoase. Trupul reprezintă o povară, acesta provocând, în primul rând, suferința, o dovadă a imperfecţiunii, perisabilităţii, mortalităţii, fiind o anticameră dureroasă a morţii. Ființa se simte în prizonieratul lumii reale şi a tot ceea ce ţine de aceasta: propriul corp, oameni, obiecte, locuri. La Blecher teama de propria corporalitate constituie, de fapt, frica de suferinţă. El este purtat din sanatoriu în sanatoriu pe gutiere, se lasă manevrat de medici şi infirmiere asemenea unui cadavru. Viaţa pare să fi dispărut din „grămada aceasta călduţă de muşchi, intestine, şi de sânge care este un om" (Blecher, 1999, 311). Suferința declanșează revelația că trupul este un mecanism dereglat, care trebuie cu orice preţ refăcut, reorganizat, având totuși potenţialitatea de a deveni perfect (dar numai în anumite componente ale sale, precum aparatul cardio- vascular). La Blecher, agonia nu depășește sfera conotațiilor negative, precum la Nietzsche. Durerea rămâne un indicator al inutilității și nonsensului lumii. Această viziune fragilă, devitalizantă asupra corpului, a lumii, poate fi asociată unei forme nihilism nietzschean pasiv, care concepe existența ca pe o pedeapsă de nesurmontat, ca pe o eroare de neîndreptat. Proza lui Blecher ilustrează ființa aflată într-un permanent dezacord cu trupul său, cu realitatea, cu lucrurile din jur, cu agonia și lipsa de semnificație care înglobează implacabil întreaga existență.

BIBLIOGRAPHY

1. Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imeditată, Inimi cicatrizate,Vizuina luminată*,pref. Radu G. Țeposu, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, Bucureşti, 1999.
2. Crăciun, Gheorghe, *Trupul ştie mai mult.Fals jurnal la Pupa Russa(1993-2000)*, ed, Paralela 45, Piteşti, 2006.
3. Manolescu, N., *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*,ed. 100+1 Grammar, Bucureşti, 2004.
4. Nietzsche, Friedrich, *Voința de putere. Eseu despre o transmutație a tuturor valorilor (Studii și fragmente)*, trad. Alexandru Diaconovici, Ed. Antet, 2010.
5. Pillat, D., *Mozaic istorico-literar*. *Secolul XX*, ed. Albatros. Colecţia „Critică şi istorie literară", Bucureşti, 1998.
6. Pop, I., *Avangarda în literatura română*, ed. Minerva, Bucureşti, 1990.
7. Țeposu, Radu G. în prefața „În căutarea identităţii pierdute" la volumul M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate, Vizuina luminată*, Editura Aius, Craiova şi Editura Vinea, Bucureşti, 1999.
8. Vattimo, Gianni, *Sfârşitul modernităţii*, ed. Pontica, Constanţa, 1993.
9. Weller, Shane, *Modernism and Nihilism*, Palgrave McMillan, 2011.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE REPRESENTATIONS OF FANARIOTH IN CIOCOII VECHI ŞI NOI BY NICOLAE FILIMON

Gabriela Gheorghişor

Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract:This article analyses the representations of Fanarioth in the first realistic novel in the Romanian literature, Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoareci mănâncă by Nicolae Filimon. Caused by a Christian providentialist vision on the world and by elements of Romantic esthetics, the author exaggerates the negative representation of fanarioths. These arerepresented by conventional portraits or by describing Oriental morals, that they brought in the Romanian Countries. Essentially, Filimon doesn'tgo much further from thelegacy ofthe the chronicles of Ion Neculce and from the ideas of the Pasoptists in painting the literary image of Fanarioth.

Keywords: Fanarioth, Realism, Romantism, conventional portrait, Oriental morals

Nicolae Filimon îşi publică, pe parcursul anului 1862, *Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoarecimănâncă* mai întâi în foileton, în *Revista Română* a lui Alexandru Odobescu, iar în volum, în 1863. Romanul, subordonat unei viziuni providenţialiste asupra lumii (ilustrate de „roata norocului" sau de motivul antic al *fortunei labilis*) şi unei teze de morală creştină („După faptă, şi răsplată"), prezintă mărirea şi decăderea unui personaj excepţional, Dinu Păturică, menit însă a încarna tipul ciocoiului dintr-o anumită perioadă istorică şi transformat în simbol al arivistului dintotdeauna.

Amestecul de romantism, realism şi clasicism din construcţia acestui anti-erou al vremurilor fanariote (acţiunea se desfăşoară între 1814-1825) se regăseşte şi în compoziţia romanescă. Aflată, în spaţiul românesc, la începuturile sale, specia romanului reflectă atât stângăciile pionieratului, cât şi eterogenitatea epocii de tranziţie spre modernitate. Din acest motiv, *Ciocoii vechi şi noi* îmbină „în ţesătura prozei cele două tradiţii stilistice de la mijlocul veacului romantic, aceea a memorialistului paşoptist (epocă, locuri, obiceiuri, îmbrăcăminte etc.) şi aceea a romanului balzacian şi popular (fizionomie, senzaţional, teză etc.)" (Manolescu, 1990: 323). Cu alte cuvinte, documentarul se combină cu ficţionalul, dar contopirea nu se produce în tot ansamblul, dovadă unele capitole de strictă reconstituire istorică. Nicolae Filimon a lucrat câţiva ani la Arhivele Statului, iar scrupulozitatea sa în planul documentar se traduce în referinţele inserate inclusiv în notele de subsol, ca în studiile istoriografice. Deloc hazardat, criticul şi istoricul literar Şerban Cioculescu numeşte *Ciocoii vechi şi noi* „roman arhivistic" (Cioculescu, 1978: XV). Autorul reproduce documente, indică surse, oferă explicaţii cititorului. La această grijă informativă, se adaugă dorinţa instructiv-moralizatoare, exprimată prin patos polemic şi intervenţii retorice. Intenţia demonstrativă duce la maniheismul conceperii personajelor (angelice şi demonice) şi la previzibilitatea deznodământului. Astfel, deşi *Ciocoii vechi şi noi* este un roman istoric şi o frescă realistă de moravuri, Filimon exacerbează

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

reprezentarea negativă a fanarioților, ca și Ion Neculce (de altfel, printre reproșurile cronicarului moldovean la adresa acestora se număra și sprijinirea ridicării ciocoilor, clasa parveniților din rândul slugilor, arendașilor, vătafilor etc.).

Portrete convenționale de fanarioți

Nicolae Filimon nu face analiză psihologică în romanul său, ci realizează portrete convenționale, bazate pe considerații generale, descrieri vestimentare și de mediu social, corespondențe între fizionomie și caracterul sau stările interioare ale personajelor.

Prologul cărții este o *fiziologie* a ciocoiului, de felul celor scrise de unii pașoptiști (*Boierii șiciocoii* și *Lupta între boieri și ciocoi* sau *Coconița Drăgana* și *Coconul Drăgan*, *Domnul Sarsailă, autorul* de I. Heliade Rădulescu, *Fiziologia provincialului în Iași* de M. Kogălniceanu, *Provințialul* de C. Negruzzi, *Provincialii și iașenii* de D. Ralet etc.), în care se insinuase noțiunea de *tip* realist, chiar dacă perspectiva rămânea, în manieră clasicistă, una morală. Fiziologiile erau fie schițe de moravuri, fie articole satirice de ziare și reviste, cu tablouri și figuri caricaturale. Filimon a practicat el însuși gazetăria, fapt ce ar explica „o anumită exuberanță polemică pe care el are nedibăcia de a o amesteca în povestirile sale“ (Vianu, 2002: 63). Definiția ciocoiului pare o inscripție dăltuită în piatră, tonul este peremptoriu, iar nuanțele lipsesc cu desăvârșire. Categorial, ciocoiul este o ființă subsumată Răului, fără drept de apel: „Ciocoiul este totdeauna și în orice țară un om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal până la barbarie și dotat de o ambițiune nemărginită, care eclată ca o bombă pe dată ce și-a atins ținta aspirațiunilor sale“ (Filimon, 1978: 5).

Dinu Păturică, „un Julien Sorel valah“ (Călinescu, 1985: 361), devenit arhetipul parvenitului în literatura română, a fost inițial „puiul născut din pisică“, adică reproducerea unui model. Tot în *Prolog*, Filimon explică modul și condițiile de proliferare a ciocoismului, aici lăsând însă un grăunte de relativitate, transpus gramatical prin adeverbul de aproximație „mai“: „Pepiniera în care cresc acești inemici ai onoarei și ai tuturor virtuților cetățenești este mai totdeauna casa bogatului și mai cu seamă a bogatului parvenit“ (Filimon, 1978: 5). Ajungem astfel la problematica noastră, întrucât, în paradigma parvenitului, capul de serie sau modelul absolut îl reprezintă fanariotul. Nu întâmplător, autorul romanului intitulează unul dintre capitole (al III-lea), vădit antitetic, „Românul și fanariotul“. *Pattern*-ul parvenitismului în țările române a fost, dacă nu adus de fanarioți, cel puțin dezvoltat de ei la scară largă. În *Ciocoii vechi și noi*, Dinu Păturică urmează exemplul malign al postelnicului Andronache Tuzluc, pe care naratorul, fără să-și ascundă judecățile morale, îl numește, încă de la început, „grecul parvenit“, „ciocoiul mârșav“, „fanariotul (…) depravat până la extremitate“ (Filimon, 1978: 19, 26, 28).

Cine este, așadar, Andronache Tuzluc? Fanariot care venise în Țara Românească în suita domnitorului Ioan Gheorghe Caragea, viitorul boier de protipendadă începuse a sluji la curte ca ciohodar (un lacheu, având și sarcina de a se îngriji de încălțămintea principelui). Primul mijloc de parvenire socială îl constituie relațiile cu femeile. Printr-o legătură amoroasă cu o doamnă de onoare a fiicei lui Caragea, devine mesagerul corespondenței domniței Ralu, și este recompensat cu ridicarea în rang de vel-cămăraș. Calea ascensiunii fiindu-i deschisă, prin intrigi, lingușiri, furt și alianțe cu tâlharii, ajunge în scurt timp mare postelnic: „Ca fanariot născut în ulițele cele strâmte ale Fanarului, unde se urzesc și se pun în lucrare cele mai întunecoase intrigi ce au ruinat Imperiul greco-roman, el moștenise din naștere un mare talent de intrigă și de lingușire; știa din încercare că raiul ceresc și pământesc nu se poate deschide decât prin femei; de aceea își îndreptase toate bateriile intrigilor sale în contra femeilor doamnei și mai cu seamă ale domniței Ralu, fiica preaiubită a domnului Caragea“ (Filimon, 1978: 14). La această prezentare directă, se adaugă descrierea pe care i-o face Maria, fata banului C., motivându-și, în fața tatălui, refuzul

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

unei potențiale căsătorii (dorite de către Andronache Tuzluc): „Un om care acum doi-trei ani nu era decât un ticălos ciohodar, ce tremura de frig dinaintea caselor noastre, iar acum înoată în atlasuri, catifele și samuri nu poate fi decât un nemernic. (…) Nu ești domnia ta acela care ziceai serdarului că acest fanariot n-a dobândit nimic de la stăpână-său, decât prin slujbele mârșave și umilitoare ce a săvârșit domniței Ralu și beizadelei? Dar bine, tată, cum voiești acum să unești pe unica ta copilă cu acel ciocoi mârșav care a venit aci, la noi, cu toate desfrânările și hoțiile din Fanarul lui? Care fură și despoaie pe lume ziua în amiaza mare și ale cărui mâini păstrează încă mirosul nesuferit al curelelor butcei lui Caragea“ (Filimon, 1978: 19-20). Postura umilitoare în care apare Dinu Păturică la începutul romanului, în fața scării casei postelnicului, este reflexia în oglindă a stării de altădată a stăpânului său. Scara are funcție simbolică, reprezentând treptele parvenirii rapide, în ambele cazuri.

Împrumutând „rețeta“ de succes a modelului Andronache Tuzluc, Dinu Păturică, pentru a-și ameliora condiția socială, se folosește, inițial, tot de o femeie, nimeni alta decât „țiitoarea“ boierului, chera Duduca. În concepția lui Filimon, de sorginte biblică, feminitatea este oricum asociată ispitei care duce la pierzania bărbatului, însă Duduca primește din start eticheta de „diavoliță“ (Filimon, 1978: 45). Factorul agravant, care stă la baza îmbolnăvirii caracterului său, îl reprezintă, firește, originea fanariotă. În creionarea portretului Duducăi, naratorul apelează la metafore și comparații culturale prețioase, dar nu mai puțin convenționale: „Această Vineră orientală, ieșită din rămășițele spulberate ale populațiunei grece din Fanar, precum odinioară strămoașa sa zeiască ieșise din spumele vânturate ale mării, avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie și un spirit fin și iscusit. Viața cea plină de răsfățări părintești ce petrecuse în primii ani ai copilăriei sale și lipsa de educație făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de dorințe nepotrivite cu poziținea ei socială. Iubea luxul cu deosebire; îi plăcea mult viața zgomotoasă; în fine, toată fericirea ei sta în împlinirea fără întârziere a celor mai mici și mai extravagante capricii“ (Filimon, 1978: 45). După ce căzuse pradă amăgirilor amoroase ale beizadelei domnești, Duduca intră pe turnanta unei vieți de desfrâu, fie din plăcere, fie pentru a-și satisface nevoile luxoase. Întreținută de postelnic, se va alia cu vicleanul Păturică spre a-și ascunde infidelitatea și pentru a-l ruina pe cel dintâi. În stil direct, chera Duduca este definită ca însăși „personificarea fineței și a vicleșugului femeiesc“, ea se arată „vicleană ca o vulpe“ (Filimon, 1978: 49), armele sale de cucerire și de distrugere sunt, pe lângă clasicele farmece feminine, lingușirea și fățărnicia, manifestată prin istericale, lacrimi și leșinuri jucate. Metaforic vorbind, Duduca este o femeie-iederă, cotropind și învăluind arborele bărbătesc al boierului până la sugrumare.

Moravuri orientale

Dincolo de realizarea artistică precară a personajelor și de destinul lor previzibil, *Ciocoii vechi și noi* rezistă ca operă cu valoare documentară, iar fresca realistă a moravurilor de proveniență orientală a servit ca sursă de inspirație prozatorilor de mai târziu.

Deși, teoretic, fanarioții puteau fi un factor de emancipare, ca descendenți ai unui mare imperiu, în fapt, ei aduc în principatele române strălucirea degenerată în viciu a luminilor Bizanțului. La baza tuturor năravurilor se află „mania de lux și opulență a fanariotului“ (Filimon, 1978: 103). Luxul devine principalul agent al dezvoltării corupției. Dorința de parvenire și de îmbogățire cu orice preț generează acțiuni imorale care se vor instituționaliza ca mod de viață: de la cumpărarea domniilor, traficul de influență, vinderea isprăvniciilor și furtul sub protecția legilor până la asuprirea țăranilor și nelipsitele plocoane sau peșcheșuri date funcționarilor. „Finețea fanariotică“, amintită în numeroase locuri de naratorul romanului, nu înseamnă numai „cochetăria îmbletului“, „desele complimente și temenele“, „eleganța veșmintelor“ (Filimon,

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

1978: 21-22), ci, în primul rând și în mod expres, prefăcătorie. Fanarioții sunt maeștri în arta disimulării și a subminării, necesară accederii la putere. Tertipul, intriga, lingușirea reprezintă semne ale lașității, într-o lume în care „favoarea și banii făceau totul" (Filimon, 1978: 129). Temeneaua se împerechea, de regulă, cu sărutatul mâinii principelui sau a boierului, obicei desființat oficial de către Alexandru Dimitrie Ghica, în 1834. Filimon reproduce în carte decretul domnitorului (Filimon, 1978: 183-184). În plus, exista și *cherofilima*, o ceremonie a sărutării de mână la curte, unde perechile de însurăței provenind din clasa boierilor mergeau pentru a cere binecuvântarea, însoțiți de alaiul rubedeniilor. Despre această cutumă scrie Ion Ghica, într-una dintre scrisorile sale către Vasile Alecsandri (Ghica, 2014: 61).

Opulența se arată în locuințe, vestimentație, sulemeneala femeilor, petreceri și ospețe. Înainte de a-i vedea fața, auzim „pașii cei leneși și gravi ai marelui postelnic". Boierul este îmbrăcat în straie somptuoase, orientale: „cu antiriu de cutnie ca gușa porumbului, încins peste mijloc cu un șal de Țarigrad, cu işlicul pe cap și învelit până la ochi cu o giubea de postav albastru, blănită cu blană de râs" (Filimon, 1978: 11). S-a glosat îndelung despre legătura dintre haine și mentalitate sau comportament (v. D. Drăghicescu, E. Lovinescu, Tudor Vianu, Paul Cornea ș.a.), printre primii comentatori fiind Alecu Russo, antropolog *sui generis* în *Studie moldovană* (1851): „Arma întâi și cea mai grozavă care a bătut cetatea trecutului a fost schimbarea portului vechi. Straiul făcea omul; felul hainei modelează trupul și mintea, și întipărește din părinți în fii tradițiile și obiceiurile. Precuvântarea istoriei moderne a țărilor române este neapărat schimbul portului; civilizația de astăzi este fapta logică a părăsirii hainelor vechi; ideea nouă a năvălit în țară odată cu pantalonii, și mai strașnici decât năvălirile tătărești, încât ai scăpăra, au pârjolit șacșâri, șlicuri, mestii, giubele și toată garderoba strămoșească" (Russo, 1989: 49).

Schimbarea portului oriental cu haine occidentale nu este doar o chestiune de modă, ea reflectă mutațiile majore de la nivel social-politic și mentalitar. Deși nostalgic în privința pierderii unor tradiții strămoșești, Russo nu-și ascunde ironia mușcătoare vizavi de achizițiile fanariote, demantelate odată cu revoluția pașoptistă și întoarcerea Țărilor Române cu fața spre Apus: „Precum primăvara rupe gheața, umflă pâraiele și pornește puhoaiele, așa schimbarea costumului fu semnul pornirii duhului de deșteptare. Ideea și progresul au ieșit din coada fracului și din buzunarul jeletcii; repejunea revoluției fu măreață, furioasă, dărmând în dreapta și-n stânga bunul și răul, clătinând toate obiceiurile și toate credințele oamenilor vechi; șalvarii încurcau slobozenia mișcării, calpacele și șlicele îngreuiau capul, de aceea rămaserăm în urma civilizației; am trântit tot la pământ, să alergăm mai iute, prefacerea hainelor a prefăcut de îndată condițiile sociale ale lumii noastre, precum și relațiile familiei. Emancipația copiilor de sub frica și palmele pedagogului se trage de la pantaloni... Înrâurirea morală a pantalonului a fost nemărginită... (…) În relațiile sociale, schimbarea a fost mare, mai simțitoare, fracul a introdus demnitatea, pantalonul a silit oamenii a-și măsura coloveranțiile ce le făceau celor de la care așteptau vrun folos. // Straiul oriental, moale, larg, se pleca la tot soiul de îndoială... straiul de astăzi, prins în curele, supiele, gâtul dezgrumat de legături, împiedică îndoiturile de șale și de cap; de voie, de nevoie, oamenii sunt siliți a nu se pleca pe cât poate ar vrea... între doi oameni cu fraci, pantaloni și pălărie, pas de cunoaște care îi de viță, care îi om nou; educația și pantalonul au astupat șanțurile ce despărțeau clasele boierești" (Russo, 1989: 50-51). Straiul turcesc este asociat, așadar, cu deficiențe morale precum lenea, moliciunea, plecăciunea, umilința, compromisul, îmbuibarea. Într-un mod aparent amuzant, autorul pune pe seama veșmintelor starea de înapoiere a moldovenilor. În fapt, hainele definesc o identitate temperamentală, etică și culturală.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Obiceiul trândăvelii, cu ciubuc și cafea, se naturalizează. Îl vedem, de pildă, pe Dinu Păturică turcit, într-o poziție relaxată, chiar în timpul exercitării serviciului: „ședea pe sofa cu picioarele încrucișate ca un osmanlâu, și fuma dintr-un ciubuc dulcea și parfumata plantă arabică numită gebel, având dinaintea sa pe cei patru țărani jăluitori“ (Filimon, 1978: 85). Mai ales boierii tineri și ciocoii împrumută practicile și metehnele fanarioților. Printre acestea, epatarea prin lux, depravarea erotică, jocul de cărți. Dezmățul gastronomic și bahic de la petrecerea postelnicului Andronache Tuzluc este întrecut doar de cel al slugii sale surupătoare, Dinu Păturică. Țigăncile aduc pe rând dulcețuri de toate felurile, păhărуțe cu votcă de izmă, farfurii cu migdale și năut prăjit. Urmează cafelele de Arabia și ciubucele de antep și de iasomie. Bucatele și vinurile alese de la masa grecului nu mai sunt prezentate detaliat, însă aflăm că, în timp ce mănâncă, oaspeții ascultă cântecele lăutarilor.

La cheful vătafului de curte apar și prostituatele. Atmosfera este de „sabat infernal“, ciocoii nu se pricep la dansurile obișnuite ale saloanelor europene, așa că-i roagă pe lăutari să cânte „pristoleanca, chindia și jocul numit *ca la ușa cortului* sau zoralia“ (Filimon, 1978: 126). Pe de altă parte, priveliștea horei, cu discrepanța între un vechi joc românesc și costumele sau tunsorile orientale, nu poate fi decât grotescă sau ridicolă, termeni pe care-i folosește și naratorul în rol de observator de moravuri: „Era foarte curios lucru a vedea pe ciocoii noștri cu pulpanele antereilor rădicate în brâu, ca să lase picioarelor libertate de a lucra după cerințele jocului; cu ceacșiri roșii, cu meși și papuci galbeni; încinși cu taclite așezate astfel încât le acoperea pântecele și o parte din piept; cu fermenele de postav de diferite fețe, lăsate pe spate; rași la cap și cu fesurile puse cam pe ceafă; era curios lucru, zicem, a privi efectul grotesc al acestor costume dizgrațioase, mai ales că poza jucătorilor plecați cam pe spate și aerul lor de gravitate în danț îi făceau cu mult mai ridicoli decât erau în realitate“ (Filimon, 1978: 123).

În capitolul „Scene de viață socială“, Filimon descrie, deopotrivă, și modul în care petrece clasa de mijloc, formată îndeosebi din meșteșugari și negustori. Reprezentanții acesteia, „deprinși de mult timp cu viața orientală cea plină de lene și poezie, vara se adunau la grădinele Breslea, Barbălată, Cișmegiu și Giafer. Acolo, fiecare isnaf sau cap de familie își întindea masa și, împreună cu casnicii și amicii, beau și mâncau; apoi începeau a învârti hora strămoșească și danțurile cele vesele, care se deosebesc foarte puțin de tarantela neapolitană și care plac atât de mult întregului popor latin“ (Filimon, 1978: 100). Deși Filimon trimite la sărbătorile romane, la exuberanța spiritului latin, repertoriul de cântece și dansuri este mai degrabă pestriț, iar atmosfera, balcanică. George Ivașcu observa că „Filimon este, pe linia lui Anton Pann, premergător a ceea ce se va numi mai târziu filonul balcanic al prozei noastre“ (Ivașcu, 1977: 230). *Kieful* levantin, care însemna lâncezeală narcotică până la uitare de sine, se vulgarizează în chef carnavalesc-balcanic: „Când trecea furia danțului, toată compania se punea iarăși pe bere și mâncare și, spre a da veseliei un ton de galanterie mai mare, ei complectau orgia prin feluri de glume, turnând vin în ișlicele bărbaților și în condurii femeilor și dându-și unii altora să bea, râzând și gesticulând ca niște nebuni. // În tot timpul acesta, lăutarii nu încetau a trage din viori și a cânta din gură cântece de amor pline de dulceață, destinate a produce în inima ascultătorilor dor și înfocare, sau melodii de danț, vesele și săltărețe“ (Filimon, 1978: 100).

În studiul său social, Alecu Russo evocă scene asemănătoare, dar avându-i protagoniști pe boieri. Moravurile nu au, în rememorarea sa, diferențe de clasă: „Țiganii trăgeau la manele de se omorau, cucoanele sulimenite oftau, iar boierii așezați pe covoare beau vutcă în papucii amorezelor; își zvârleau în sus fesurile și se sărutau cu lăutarii“ (Russo, 1989: 52). Sulemeneala cucoanelor din vremea fanarioților este oglindită în *Ciocoii vechi și noi* prin intermediul cherei Duduca. Ritualul îngrijirii tenului și al înfrumusețării artificiale, prin machiaj, se dovedește unul

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

complicat, solicitând răbdare și consumând timp, dar timpul avea nesfârșită răbdare cu doamnele de altădată: „În toate nopțile, (…) se ungea pe obraz cu alifie vânătă; dimineața se ștergea cu albuș de ou, se aburea cu cărămizi încălzite în foc și stropite cu apă de salcâm, apoi se spăla cu apă de pelin. (…) apoi se ștergea cu un burete muiat în apă de castraveți, ca să scoată petele, și se spoia cu dres, ca să dea pieliței o culoare mai albă.// După toate aceste operațiuni, care n-aveau alt scop decât a albi, a întinde și a întineri pielița obrazului, veneau rumeneala cea mincinoasă cu care își colora obrajii și buzele, gogoșile de ristic arse cu care își înnegrea sprâncenele și plasturele cele negre cu care își făcea murse sau benghiuri false“ (Filimon, 1978: 100). Cu mijloace naturiste și rudimentare, toaleta femeilor din protipendadă (boieroaice sau doar întreținute de boieri) nu era o bagatelă, ci intra în normele nescrise ale eleganței și ale rafinamentului social.

Concluzii

În *Ciocoii vechi și noi*, fanarioții sunt prezentați în portrete convenționale sau prin prisma descrierii moravurilor orientale pe care le-au adus în țările române. În esență, observăm că Filimon nu se îndepărtează prea mult de moștenirea cronicii lui Ion Neculce și a ideilor pașoptiștilor în pictarea imaginii literare a fanariotului. Reprezentarea rămâne radical negativă, fără complexitate psihologică și fără nuanțe caracteriale.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, G., 1985. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, cu o prefaţă de Al. Piru. București: Editura Minerva.

Cioculescu, Șerban, 1978. „Studiu introductiv“ la *Ciocoii vechi și noi*. Ediție îngrijită, tabel cronologic și bibliografie de Domnica Filimon, Ediția a II-a. București: Editura Albatros.

Cioculescu, Șerban, Streinu, Vladimir, Vianu, Tudor, 1971. *Istoria literaturii românemoderne*, I, Ediția a II-a. București: Editura didactică și pedagogică.

Cioculescu, Șerban, 1977. *Prozatori români. De la Mihail Kogălniceanu la Mihail Sadoveanu*. București: Editura Eminescu.

Drăghicescu, D., 1995. *Din psihologia poporului român*. București: Editura Albatros.

Filimon, Nicolae, 1978. *Ciocoii vechi și noi*. Ediție îngrijită, tabel cronologic și bibliografie de Domnica Filimon, Studiu introductiv de Șerban Cioculescu, Ediția a II-a. București: Editura Albatros.

Ghica, Ion, 2014. *Scrisori către V. Alecsandri*. Ediție îngrijită de Radu Gârmacea și ilustrată de Rareș Ionașcu. București: Editura Humanitas.

Ivașcu, George, 1977. *Nicolae Filimon*. București: Editura Albatros.

Lovinescu, E., 1997. *Istoria civilizației române moderne*. Ediție și studiu introductiv de Z. Ornea. București: Editura Minerva.

Manolescu, Nicolae, 1990. *Istoria critică a literaturii române, I*. București: Editura Minerva.

Martin, Aurel, 1973. *Introducere în opera lui N. Filimon*. București: Editura Minerva.

Negoițescu, I., 1976. *Analize și sinteze*. București: Editura Albatros.

Piru, Al., 1973. *Varia, II, Studii și observații critice*. București: Editura Eminescu.

Russo, Alecu, 1989, *Studie moldovană*, în *Opere*. Ediție îngrijită de Efim Levit, Prefață de Efim Levit și Ion Vasilenco. Chișinău: Editura Literatura artistică.

Vianu, Tudor, 2002. *Arta prozatorilor români*. Ediție îngrijită de Alexandra Bârna, Prefață și notă explicativă de H. Zalis. București: Editura 100+1 GRAMAR.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

WILLIAM MORRIS AND THE GRAND ARTISTIC NARRATIVE OF THE VICTORIAN AGE

Simona Catrinel Avarvarei

Lecturer, PhD, "Ion Ionescu de la Brad" University of Iaşi

Abstract: Embedded in what might be regarded as one of the most intricate social and cultural webbing of modern times, the Victorian artist, caught in between the formalism and love for traditionalism of Neo-Classicism, yet mesmerised by the ebullient taste of Romanticism for creativity and innovation, was constantly (re)defining his search and perspective regarding the conceptualisation of the outer world. At times of most dramatic changes, of evanescent frontiers and amalgamated exploratory horizons, the portrait of the artist was deeply imbued by a robust taste for Neo-Medievalism and the Gothic, further distilled in refined tones of exotic and mysterious Oriental enchantment. This paper looks at the equally complex patterns of William Morris's works as designer and the social and cultural milieu that accommodated both the artist and a whole new world in quest for its own identity and history.

Keywords: Pre-Raphaelites, arts-and crafts, artistic endeavour, nature, idyllic past

Dreamer of dreams, born out of my due time
Why should I strive to set the crooked straight?
Let it suffice me that my murmuring rhyme
Beats with light wing against the ivory gate,
Telling a tale not too importunate
To those who in sleepy region stay,
Lulled by the siner of an empty day.

William Morris

Attempting to (re)capture the grandeur of an age that overflowed the matrix of its own time in frameworks of contrastive analysis accounts for the paragon under whose auspices we intend to accommodate the image of Victorianism at the very heart of a 'world-creating' melting-pot. Would it be too hazardous to name it a second Renaissance? Far from either claiming one from the other, or explaining one's corpus through its predecessor's, there are moments when the cartographers of the two epochs meet and their lines cross, and reconsidering the past heritage may be one such glorious moment. If Renaissance men looked up to the classical world of Greek Roman scholarship and values, Victorian thinkers approached the past with the hope of discovering a "*remedy for the chaos and anarchy of the present. John Ruskin's Gothicism was an example to be followed by contemporary artists. The return to the models of ancient literature offered, according to Matthew Arnold, a possibility of revival and a source of inspiration for Victorian literature*" (Galea, p. 13).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Looking at the past in an attempt to seize the challenging and constantly shifting perspectives of the present has always been a recurrent exercise of retrospection, a plunge into the magmatic innards of history, symbolically summoned to instil life into the disarticulated present. Victorians took a great interest in the Middle Ages, with Alfred, Lord Tennyson, John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti, William Morris evoking it as an idealised, almost ethereal, "*world of dream*" (Galea, p. 14). "*The medieval cult, in all its forms, witnesses to the strain of living and thinking in a society where facts, theories and principles must have seemed to many people like an unintelligible whirl of atoms*" (Pollard, qtd. in Galea, p. 14). No wonder that utopian thinking outlines imaginative contours of time, rather than space, projecting it all against an idealised background – nothing but an escape from the dreary and ugly contemporary society. The same undying ethos of discovering new worlds wrote a common history both for the Renaissance age, as well as for the Victorian epoch; just as the Victorians were excited by the geographic exploration of virgin, undulating horizons, the Renaissance witnessed, with insatiable curiosity, the opening of broader perspectives and pristine realms.

One such destiny, whose passionate journey spelled the story of an inquisitive, restless spirit, was that of William Morris, a man with an almost infinite nostalgia for the past and its legends that was "*the chief urge of his busy life from the boyhood when he rode through Epping Forest in a toy suit of armour to the maturity when he recountedA Dream of John Ball*" (Pollard, p. 452). Resembling the double-faced god Janus, looking more into the past than scrutinising the future, William Morris captures the idealised story of a yesterday he unrelentessly collides against the gloomy vision of his days. Published in book form in 1888, this fantasy in prose tells the story of the 14th-century English priest renowned for his wholehearted, adamantine commitment to a classless society, a utopian desire for an egalitarian world of ethical values and moral principles. The double temporal angle from which the story is told builds itself with one of Morris' contemporaries who dreams of being a scholar in Kent during the Peasant's Revolt, and who meditates on the problem of the future in a conversation he has with the John Ball; in a symbolic exercise of regression, the projections onto the future seem equally unrealistic and utopian as they used to be centuries ago.

Dreaming and journeying back in time, embracing the primeval beauty of nature seen as God's utmost perfection, so generously offered to mortals translate the quest and longing for serenity, balance and undisturbed harmony. There is no such geography, nor can the maps of the world record it, as everything seems to be *News from Nowhere*, the title of his famous utopia, published in 1891, a book in which the author pleas for the non-alienation of man from his environment, thus articulating a pastoral attitude towards life and the world we live in. So appalled was Morris about the transformations the Industrial Revolution brought about and the scars it left on the face of the world, that his main concern was with a beautiful arts-and-crafts society. Similar to the Renaissance ideal of *homo universalis*, accomplished, knowledgeable and intellectually insatiable, William Morris recommends himself as a complex artist and personality; not only was he a poet, writer, reformer, but also a designer, painter, printer, bookbinder and craftsman. It is the narrative of William Morris' crusade against the ugliness of his time and his undying commitment to beauty in all its stances that wrote history, whence beauty read symmetry, passion, absolute exquisiteness. As Ruskin's ablest disciple, he believed that the "diligent study of nature", quoting from one of the lectures he gave in 1874, was of vital importance to any artist as nature embodied God's paramount design and he shared his friend's intimate belief that a "*vital style in building was inseparably related to the environment that produced it*" (Buckley, p. 141).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

It was as if in the breathtaking geometry of God's works was to be once again recaptured by the mathematical golden ratio, so intimately connected with Fibonacci's spiral of rhythmic patterns that are present in the world of plants, as in the branching of trees, the flowering of a Jerusalem artichoke or the arrangement of a pine's cone. David Ramsay Hay, the founder of the *Aesthetic Society* at Edinburgh, in the year of the Great Exhibition, 1851, was convinced that the "*great harmonic law of nature which parades and governs the universe", recommended to the artist the Pythagorean system of numbers or musical ratios as the fundamental rule for all design intended to image forth the all-beautiful cosmic harmony*' " (Buckley, p. 144).

The grandeur of the perspective his mind envisaged, looking for perfection either in history or in nature, lies with the revival of the past as source of inspiration for those 'thirsty minds' that are summoned to restore the beauty of the world to its proper, rightful place. It is here where etymology comes to tell an interesting story which brings together people and ages, craftsmanship and passion for perfection, journey and discovery. The word behind all that is *journeyman*, a skilled worker, no longer an apprentice, not yet a master, but a "journeying" member of a guild community seen both as a working-bee from the "beehive" of artists and craftsmen, as well as a discovery-bound individual, on constant search for beauty and perfection. As journeymen were free to go and work for different masters, proving the outstanding skills of their craft, their journey, read and interpreted in terms of exploration and discovery, may be seen as an allegorical exercise of quest for accomplishment. Undoubtedly a master of his crafts, William Morris was a journeying spirit who not only reverenced the past, but was totally fascinated by the idyllic Medieval depictions of rural life which appeared in the paintings of the Pre-Raphaelite Brotherhood, abundant in detail, vivid colouring, complex and intricate compositions.

So deep was his admiration for the Medieval spirit that he commissioned his friend, the architect Philip Webb, to build a house for his wife and he that would have to be "*very medieval in spirit*". The same dual perspective we have previously anticipated when referring to the double-faced god Janus tells the story of the *Red House*, the dwelling the newly weds lodged from 1860, which, although an example of modern architecture, displayed exclusively Gothic inspired interior decorations and furnishings. In love with his wife and the idea of building a home of his own, Morris did more than decorating a house; he left a manifesto of his artistic credo, bitterly disappointed as he was by the tawdry industrial manufacture, by the clichéd philosophy of mass production supported by the Industrial Revolution. "*His Red House of 1859 [...] represented not only the first modern attempt to shape a commodious home entirely from native building materials, but also the first effort to plan both exterior and interior as a single unit*" (Buckley, p. 141).

Victorians were much in love with their homes, within the walls of which their life wrote the intimate story of a most whirly century and Morris, "*more than any other decorator, […] helped clear the Victorian home of the ugly, the ornate, and the inorganic; for more clearly than all, he provided a standard of intelligent selection and a will to carry into practice the first principles of his creed: 'Have nothing in your houses which you do not know to be useful or believe to be beautiful*' " (Buckley, p. 142).

The quest for beauty and elegant designs made Morris found a company together with some of his with friends from the Pre-Raphaelite brotherhood, Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones, Charles Faulkner, Dante Gabriel Rossetti, P. P. Marshall, and his best companion, Philip Webb, in 1861 "*to create and sell medieval-inspired, handcrafted items for the home*" (Mackail, p. 197) that included furniture, printed textiles, wall-papers, carvings, stained-glass

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

and metal-work. Everything *Morris, Marshall, Faulkner & Co*. created was intimately imbued with the Pre-Raphaelite credo of breathing emotion and truthfulness to nature, even if it meant imagining phantasmal lands of sensuous, luminous outlines. Interestingly enough, though seeking to find shelter in allegorical projections of the mind, no member of the Brotherhood 'tore' himself completely from the social fabric of his time. Nor did Morris, who, despite the fact of being an ardent advocate of an equal, classless society, and though it displayed what Mackail refers to as "innate Socialism", crafted only exquisite, luxurious items that would only supply a niche market. Far more powerful than his commitment to political ideas was his passion for art and its infinite richness, and everything was finally subdued to the artistic expression *per se*. "*The importance of decoration for its own sake and the belief in the relevance of arts to all parts of life that the Pre-Raphaelites emphasized had a special influence upon Morris' career. With his experience of architecture and painting and his hobbies of woodcarving and embroidery Morris was equipped to become a designer*" (Galea, p. 234).

Morris' gift and craftsmanship supplemented that of Owen Jones and Augustus Pugin in metamorphosing the public taste of his time, accounting for him being one of the leaders of the *Arts and Crafts Movement*, as well as founders of *The Society for the Protection of Ancient Buildings* "*against the deterioration caused by the restorers*" (Galea, p. 234). Hence, beyond political concepts and ideologies, lies the supreme truth of beauty and art, the only truth any artist believes in and wholeheartedly commits to; nevertheless, William Morris was one artist who did not blur the line between the two completely, and even if, paradoxically enough, he dimmed his political views in favour of art supremacy, in his mind it was "*not possible to dissociate art from morality, politics and religion*" (Buckley, p. 177).

The narrative the title of the paper anticipated overlaps the wide spectrum of an age that travels the history of the world with the outbursting, fresh energy of new beginnings with an intricate webbing of design, written or drawn. Morris' entire work and life are a richly adorned tapestry of words or drawings, each summoning and recording the lost beauty of time immemorial. For William Morris, this meant the Medieval period, which he visited with the curious, yet awed spirit of the artist, who, pencil, brush or quill in hand captured the tapestry of an idyllic past. His literary productions display the same meticulousness in capturing details and shadowing contours and telling stories about the fascination for far-away places and moments in time. The Icelandic sagas he discovered and was so fond of, his preference for mythological tales and heroes speak of his propensity to dream and evoke "*imaginary lands or remote worlds in space and time, enveloped in a mysterious atmosphere, populated by hazy characters seized with feelings of joy and vague fears*" (Galea, p. 233).

Just as he believed that freedom comes with the power to explore the unique, creative resources of an artist's mind and spirit, and transpose them into authentic gems of creation, the resourcefulness of an age comes with its power to play with the matrix of time. In spite of his plastic perspective upon time, that made him embrace the *neige d'antan* over the rather gloomy horizons of the present, William Morris was a man of his age, as Victorians recommend themselves as visionaries, drive-and-ideas actors, whose talent and mind left the enduring prints of an overwhelmingly undeniable, enriching heritage. As if inspired by his characters, William Morris shaped our understanding of history, arts and culture in an almost infinite flow of colours and motifs, aware of the brevity of life whose beauty, ephemeral as it is, one must seize and immortalize.

BIBLIOGRAPHY

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Buckley, J. H., *The Victorian Temper: A Study in Literary Culture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1951.
Galea, Ilena, *Victorianism and Literature*. Cluj-Napoca: Dacia Press, 2000. Print.
Mackail, J. W., "William Morris", in *The Dictionary of National Biography*. Supp. vol. 3 (London: Smith, Elder and Co., 1901). Retrieved May 2, 2017, from The William Morris Society: http://www.morrissociety.org
Pollard, Arthur (ed.), *The Victorians*. London: Penguin Books, 1993.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

LIVIU GEORGESCU: "THE DAY BEFORE" OR POETRY AS A JAPANESE STAMP

Doina Pologea

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract:In the volume "The Day Before" Liviu Georgescu, takes on the act of writing with genuine devotion of the self, proving himself to represent a consciousness wide awake. The poet uncovers an answer to the universal deconstruction, to the continuous apocalypse: the human heart seen as a burning pyre.

Keywords: consciousness, apocalypse, heart, deconstruction, pyre.

Poezia lui Liviu Georgescu are, prin expresivitatea și grația ei, ceva din stampa japoneză. Chiar autorul și-a vizualizat poeziile astfel, ca dovadă versul: „cuvintele se varsă în tornade și apoi se liniștesc într-o stampă japoneză". Desenul, „descrierea ascunsă" sunt percutante, vorbindu-ne direct către inimă. Despre Hokusai, Breughel-ul japonez, cum a fost numit, s-a spus că a adus volumul și spațiul în pictura japoneză, iar stampele lui au posibilitatea de a cuprinde universul. Chiar asta încearcă să facă și poezia, cu valoare de *ars poetica, A scrie cu tine,* care deschide volumul *Ziua de dinainte,* publicat în 2012 la „Editura Paralela 45" (poezie pe care Mircea Martin o considera o *punere în abis* a poeziei lui Liviu Georgescu în ansamblul ei). Poetul își asumă actul scrierii cu o dăruire de sine totală, abordând subiecte precum dilatarea spațiului, aglutinarea prezentului cu trecutul și viitorul, destructurarea ființei proprii, care devine „umbră, atom, cuarț, ființare perpendiculară pe axa destinului". E o fervoare de o intensitate neobișnuită, capabilă să dea viață, fie și abia percepută, prin „membrane", unui univers paralel. Și pentru că ne aflăm, să nu uităm, în arealul și în arena poeziei postmoderniste, iar ochiul poetului trebuie să fie, obligatoriu, ațintit asupra textului, finalul poeziei este o întâmplare care nu mai ține de ființa poetului, ci de textul său: „ și textul-transparență dilatată la scară planetară-/ înfășoară galaxiile „/ începutul și sfârșitul / încolăcind-se în jurul pulsării și al vârtejului de neînchipuit".

Dacă Hokusai a reușit să picteze un portret de 180 de metri, dar și un „Mare val", Liviu Georgescu are îndrăzneala să scrie, fie și *fracturând hârtia*, un text care seamănă cu un șarpe sau cu *un ghem de neuroni* , care se înfășoară în jurul Domnului, aflându-se astfel, printr-o *asumare generoasă*, în dialog cu *martorul privilegiat*, după cum notează Mircea Martin în postfața volumului.

Această superbă imagine, a încolăcirii textului ca un ghem duce cu gândul la mitul șarpelui-curcubeu, despre care citim în *Dicționar de simboluri* că este „ încolăcit în jurul pământului pentru ca acesta să nu se dezintegreze (…), este spirală și mișcare dintâi a creației

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

care rotește astrele”[1]. In gândirea fonilor, ca și în cea a dogonilor, spirala aceasta are un nume, este ,,Dan, spirala de aur”, o ,,expresie a vibrației dintâi, încolăcită în jurul soarelui”, un „slujitor universal”, după expresia lui Paul Mercler, citat în același dicționar. Poemul astfel investit nu numai că dobândește puterea de a ,,săpa galerii în limbaj”, cum spune undeva poetul, dar face incursiuni și în galeriile vechilor mituri, pe care le revivifică. In acest fel se împlinește un deziderat al poeziei postmoderniste, (în cadrul căreia Liviu Georgescu este un solitar, dar și un solidar), la care face referire Mircea Cărtărescu: ,,posibilul și utopicul, istoria și imaginarul se pot combina pentru îmbogățirea unei lumi virtuale de consistența (dar și de farmecul) visului”[2]. Iar visul, cum spune undeva Liviu Georgescu, ,,devine viziunea în care trăim de-a adevăratelea”, astfel închizând-se parcursul traseului uroboric viață- vis.

Volumul *Ziua de dinainte*, de un ,,eclectism rafinat” (trăsătură fundamentală a postmodernismului, după cum considera Matei Călinescu), cu poeme de mare cuprindere și desfășurând ,, o mie de picioare alergând oriunde”, vorba lui Nichita Stănescu, este năucitor prin varietatea propunerilor poetice. Mircea Martin îl vedea ca fiind articulat, prin cele mai reprezentative poeme, în jurul unui mesaj de o apreciabilă consistență morală, ceea ce îl distinge pe Liviu Georgescu în raport cu majoritatea congenerilor săi. O ,,conștiință în alertă”, „o plângere cu picuri de sânge în creier” sau ,,o inimă vie într-o realitate feroce”, acesta este instrumentarul poetic capabil să nască o poezie în stare să ne atingă prin *upercut ,* vizând ceva ce am trăit/simțit sau în continuare trăim/simțim cu toții:

,,între ei s-a născut o înțelegere tăcută:

să pretindă că totul e în perfectă ordine (...)

când de fapt ei sunt după noi

pe urmele noastre

în întunericul dormitoarelor

cu ochii lor palpitând ca inimile hienelor

cu privirile lor de reptile în patul nostru

în aerul nostru, în creierul nostru” (*Intre patru pereți*).

In finalul poeziei, după ce am fost plimbați prin piața sau parcul- horror în care unul a fost găsit spânzurat, iar altul i-a sfârtecat semenului său ficatul, ,,cocoțat pe el ca pe un hoit în câmpie”, citim că ,,nimeni nu a avut și nu are nici o vină”. Tema vinei neasumate, nepedepsite este leitmotivul unui întreg capitol (*De vină nu-i nimeni*). In poezia cu același titlu care deschide capitolul aflăm câteva informații telegrafiate parcă de un mesager care filmează totul de sus, un soi de cibernaut numai creier, cu inima de piatră: ,,continente îndepărtate, pline de morminte (...)/ popoarele pier în neguri, / păsările au împietrit pe crengi carbonizate, / plajele au intrat sub ape”. Și corolarul lor, ca un fel de bomboană pe colivă: ,,iar ție nu-ți pasă, trăiești mecanic printre roboți”. Poezia din finalul acestui capitol structurat tematic (*Plutește în aer o vină*) vine cu o soluție…ca de pe malurile Dâmboviței: “mai bine să ne încolonăm și să ridicăm un monument / eroului fără vină (...) acum și pururea, amin!” Sub soclul unui astfel de

[1]Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol.I, A-D, Editura Artemis, București, 1994, p.156.
[2] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010, p.104.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

monument mijește, fără doar și poate, dincolo de timp și spațiu, mustața răsucită a unui Mitică autohton.

Beneficiind de ,,imaginarul care se articulează pe nașterea și căderea civilizațiilor"[3] întâlnim și în acest volum o poezie tare, cu problematică ontologică, problematizare a ființei însăși, cum o definea Mircea A. Diaconu. ,,Azi voi contempla moartea transparentă", notează poetul și, în continuare, ,,azi e ziua cea mare". In viziunea sa apocaliptică, poetul își amintește de ce va fi. Contrazicându-l pe Profetul Isaia care spunea: ,,Nici că ți-ai adus aminte de ce va fi la urmă"[4] (*Cartea luiIsaia,* 47.7). In nota infrapaginală care comentează acest verset, Bartolomeu Valeriu Anania scrie următoarele: ,,A-ți aminti de evenimentele viitoare, iată una din antinomiile gândirii teologice". Această antinomie poate fi caracteristică și poeziei, după cum se vede, nu doar teologiei.

Latura apolinică a ființei poetului, jubilatoare, care se opune disoluției universului găsește și soluția la asaltul spaimelor, și anume una uluitor de simplă: ,, ne vom strânge în brațe"(*Moartea transparentă).* ,,Salvarea este posibilă-ea face în bună măsură obiectul poeziei lui Liviu Georgescu- și constă în angajarea în iubire a poetului.(…) Poetul își asumă această voce care face apologia iubirii, dovada, singura, a existenței, a identității cu originarul", scrie Mircea A. Diaconu, adăugând acestei idei un vers superb din volumul lui Liviu Georgescu apărut în 2014, *11 Intâmpinări:* „Inima pâlpâie în altă parte, calm, domoală, sporind"[5].

În altă poezie, aflăm o altă soluție a crizei, candid-romantică: ,,mama ne leagă de curcubee cu funii de cânepi / să nu ne prăpădească potopul. Ne leagă de nori cu visele ei."(*Cronicile nu mai vor să ne apere).* Găsim aici trimiteri la *Vechiul Testament,* la semnul legământului pe care Domnul l-a făcut în prezența lui Noe, ca semn al făgăduinței de încetare a potopului, și anume curcubeul. Rămâne de văzut dacă salvarea va fi dată de mamă, de curcubeu sau chiar de Cel ce leagănă norii...

Un torent de imagini apocaliptice se ciocnesc, scrâșnesc și/ sau strălucesc și în poezia *Bucurie, fericire, seninătate* („Ciocanele bat cuie peste tot, în lemn și în carne. / Gropile comune umblă pe catalige prin cer. / Cerul e ars, cerul gurii e ars. dumnezeu arde pe dealuri."). Alteori imagini terifiante decupează, pe fundal de noapte și apoi de zi, un chip în lacrimi, nepărăsit de speranța (configurată lent) că oamenii ar putea fi mai buni; figura unei mame cu pruncul mort la piept este creionată în tușe puternice, într-una una din cele mai frumoase stampe ale volumului:
"Pe câmpuri veștede o mamă rătăcește cu puiul la piept, sfâșiat.

In jur roiesc și sticlesc, se aprind în noapte cum făclia

de veghe, ochi mistuitori, colți de fildeș, ficați pâlpâitori.

Imi spui că totul e bine. Că noaptea va trece și soarele

ne va lumina pe toți. Ne va face mai buni.

Soarele răsare lent, anevoie. Se smulge din carne, din oase,

---

[3]Mircea A. Diaconu, *Postfață* la Liviu Georgescu, *In umbra luminii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p.59-61.
[4]*Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediție jubiliară a Sfântului Sinod. Tipărită cu binecuvântarea și prefața Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului, sprijinit pe numeroase alte osteneli, Editura Institutul Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 2001, p. 943.
[5] Mircea A. Diaconu, *Intâmpinările lui Liviu Georgescu*, în „România literară", nr. 24/2015.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

lumineaz㠄

mama cu pruncul la piept,

în aurul dimineții, tremurătoare, îndurerată, bătută de crivăț (*Soarele răsare lent*).

Din *Dicționarul de simboluri* aflăm că aurul este lumină minerală.,,Aurul- lumină reprezintă, în general, simbolul cunoașterii. Yang-ul esențial. Aurul, spun Brahmanele (...) este nemurirea"[6]. Mama cu pruncul mort în brațe, în efigie de aur, este o proiecție în etern, în nemurire.

In poezia lui Liviu Georgescu, *maximalistă*, cum o consideră Al. Cistelecan, se poate întâmpla, la primul colț pe dreapta, un eveniment precum: Facerea lumii (împreună cu ,,o explozie solară / legănând mari fundaluri arhetipale"). Apoi, la alt colț pe stânga se întâmplă Inălțarea (împreună cu ,,mere negre rostogolite în praful alb. Iți găsești identitatea") sau, fie la dreapta, fie la stânga, aflăm o deschidere de morminte înșiruite pe verticală (,, groapă pe umerii altei gropi"), brusc dezvelite, puse la pachet cu flori albe de măr care ,,se așternpeste case și oameni", contrapunctând și îmblânzind peisajul terifiant. Se petrece o cotidianizare, dar cu riscul bagatelizării, asumat, al marilor evenimente ale omenirii. Ele riscă să devină simplă parte de recuzită poetică, pierzând sensul originar.

Majoritatea poemelor sunt portrete ale sufletului, dar un suflet ,,scos la iveală cu forcepsul". El se află în dialog cu un gol, care îl privește holbat, după cum și el privește golul ,,prin fonta întunericului", până ce-l transformă în ,,pod de oțel" pe care vor păși viziunile apocaliptice (ca în poezia *Podul*). Separarea de lume și de suferința ei nu pare posibilă: ,,Incerc să mă zăvoresc pe dinăuntru, dar aud tot mai acut / gemetele celor suferinzi, neliniștea celor neîmpăcați / spaima celor nevinovați ". Izbăvirea de o atât de atroce suferință o aduce un gest simplu, care face trimitere la euharistie: ,,ies afară și împart pâine la toți" (*Coborârea în Nirvana).*

Intr-un alt poem, care amintește de piesa lui Slavomir Mrozec *Casa de pe graniță*, sufletul este un teritoriu asediat de granițele care se strâng grăbite înspre el, dar rezistând prin reconfigurare lăuntrică, fiindcă sufletele ,, nu pot fi sparte, nici tocite /(...) au grinzi peste tot" (*Nu te speria, nu te teme).* O poeziespusă pe un ton cald, mai coborât în omenesc, care pare distonantă în peisaj, deși nu-i lipește recuzita suprarealistă de ploi ,, cu frunze galbene / înnebunite de flăcări leproase", cuun aer *retro,* romantic, este aceea care povestește întâlnirea a doi îndrăgostiți care s-au regăsit după o mie de ani: ,,Stăm un timp uitat, uitați. Uitând (...) Drumul se sfârșește acolo unde-ncepuse, / într-o picătură de cer, acum un mileniu, / dimineața"(*Acum un mileniu, dimineața*).

Liviu Georgescu este un poet pentru care revelația este posibilă și, ,,puțin câte puțin, se restituie într-o limpezime crescândă", într-un text care ,,trebuie fracturat pentru a lăsa să iasă la iveală sensul celălalt"[7], după cum scrie Michel Foucault. Adeseori, sensul celălalt poate fi înțeles mai bine căutând racordurile textului cu *Sfânta Scriptură*. Mesajul cărții este acela că, aflați în pragul Apocalipsei, nu ne rămâne decât să ne dăruim acestei *zile de dinainte*. Iată imaginea de final a poeziei *In frunte cu prăpastia lumii*: ,,se căscase în piept o gaură și prin ea nu se mai vedea / nimic, nici inimă, nici vreascuri, nici purpură, / ci un foc ce ardea dar nu se vedea, / ardea dar nu se stingea, / ardea și nu mistuia." Inima omului ca *rug aprins* sau far, iată un răspuns ce se întrevede la universala deconstrucție, la apocalipsa continuă pe care o propun aceste versuri!

[6]Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Op.cit.*,p.154.
[7] Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, Editura Univers, București, 1996, p.155.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

BIBLIOGRAPHY

1.Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol.I, A-D, Editura Artemis, Bucureşti, 1994.
2.Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.
3. Diaconu, Mircea, A., *Postfață* la Liviu Georgescu, *In umbra luminii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014.
4. Diaconu, Mircea, A., *Intâmpinările lui Liviu Georgescu*, în „România literară", nr. 24/2015.
4. *Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediţie jubiliară a Sfântului Sinod. Tipărită cu binecuvântarea şi prefaţa Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului, sprijinit pe numeroase alte osteneli, Editura Institutul Biblic şi de Misiune al B.O.R., Bucureşti, 2001.
5. Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, Editura Univers, București, 1996.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

POLYTROPIC AFFECTION IN FRANZ KAFKA'S LOVE LETTERS

Ioana Bud

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Northern University Center, Baia Mare

Abstract:The Kafkaesque love letters are representative for the universal literature because under their momentum Franz Kafka wrote his great literary works. Both the epistolary exchange with his fiancee, Felice Bauer, and the one with the translator Milena Jesenka, serve for the writer's ontical saltation, being a driving force towards the creative act.
The action of corresponding with the both women he loved represents, in the Czech writer's case, a disqualification of the epistolary art, meaning that, for the lover, the love letters do not serve as a mean to express his feelings, but as a support for hypnotizing the woman with whom he exchanges the letters.
Franz Kafka protects himself in the secured zone of the letters, and for this writer we are not talking about a real love correspondence but an epistolary vampirism with sources in his father's authoritarian attitude, in neurosis and in the Oedipian complex.

Keywords: epistolary speech, letters/correspondence, love triangle, Oedipal love, creation.

Referindu-ne la corespondența de dragoste a scriitorului Franz Kafka, vom trata două aspecte majore ale schimbului epistolar kafkian: pe de o parte, scrisorile de dragoste adresate logodnicei sale, Felice Bauer, epistole pline de efuziuni sentimentale și, pe de altă parte, corespondența cu traducătoarea sa, Milena Jesenka, schimb epistolar ce plasează relația celor doi sub semnul iubirii interzise, adulterine, căci Milena era căsătorită, iar Kafka logodit a doua oară cu aceeași persoană: Felice Bauer, o funcționară născută într-un oraș din Silezia și rudă cu prietenul lui Kafka, Max Brod. De altfel, corespondența cu Milena va contribui la ruperea definitivă a logodnei, dar și a relației dintre Kafka și Felice, lucru mărturisit chiar de scriitor: a fost logodit de două ori (de trei ori, căci de ori ori a fost logodit cu aceeași fată), și recunoaște că în toate situațiile el a fost cel vinovat.[1] Apoi, din aceste logodne, a rămas cu o boală sufletească: „ Sînt atît de bolnav de la cei patru, cinci ani de la prima dintre cele două logodne ale mele...dumneata ești atît de tînără, poate n-ai nici 25 de ani, poate abia 23. Eu am 37, aproape 38, sînt mai bătrîn cu aproape o mică vîrstă de om..."[2]. Concluzia la care ajunge este următoarea: „...nu voi mai putea fi vreodată bucuros pe termen lung, nici liniștit, nici hotărît, nici în stare să mă căsătoresc...deși am iubit-o uneori cu deznădejde, deși n-am cunoscut ceva mai demn de dorit decît căsătoria în sine. Timp de aproape cinci ani am îngrămădit lovitură după lovitură asupra ei (sau, dacă vrei, asupra mea) și, din fericire, ea a fost invincibilă, un aliaj prusaco-iudaic dur și

[1]Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 6, *Scrisori către Milena*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 2000, p. 11.
[2] *Op. cit*., Scrisoare datată „[Merano, 31 mai 1920]", p.27..

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

puternic, învingător. Eu n-am fost așa de puternic, oricum ea a avut doar de suferit, în timp ce eu am lovit *și* am și suferit."[3]

Cele două corpusuri epistolare se desosebesc atât prin dimesniuni (scrisori lungi către Felice, spre deosebire de mesajul condensat al corespondențelor către Milena), prin frecvența cu care ele sunt scrise (logodnicei sale îi scrie, în medie, câte două scrisori pe zi), dar mai ales prin conținut: epistolele către Felice Bauer sunt pline de iubire, de formule de alint ce trădează, la o primă lectură, superficială, o dragoste sinceră și un gen de curtare semnatică[4], aliiniindu-l pe epistolier unei întregi tradiții a seducției literare. Scrisorile de dragoste către Milena Jesnka, care nu sunt atât de pasionale, ci mult mai distante din punct de vedere afectiv, încărcate de reproșuri și ironii: „...relația mea cu tine o cunoști (*îmi aparții*, chiar dacă nu te-aș mai vedea niciodată)...eu însă nu cunosc relația ta cu mine, ea aparține întru totul angoasei. Și nici tu nu mă cunoști, Milena, o repet...Dacă vei spune „Da" scrisorilor mele de răspuns, atunci nu va trebui să mai trăiești la Viena, e cu neputință."[5]Natura relației epistolare Kafka-Milena este dictată și de existența unui soț, discursul intimist dintre cei noi fiind nevoit să se supună cenzurii morale.

1. Corespondența cu Felice, o iubire hipnotică născută într-o seară de august[6]

„...tu însăți reprezinți claritatea între noi doi și mi se pare că tot ce stăpânesc drept claritate am învățat în acea seară de august din ochii tăi."[7]

Deși mult mai cunoscută publicului este corespondența dintre Kafka și Milena Jesenka, corespondența de dragoste, sub impulsul căreia Kafka și-a scris marile opere ce vor rămâne să dăinuie peste timp, este cea cu Felice Bauer, pe care Kafka o cunoaște în 13 august 1912, cu ocazia unei vizite la Praga, la părinții prietenului său, Max Brod, unde se afla și Felice. Sub impulsul acestei prime întâlniri, după o lună, Kafka îi va trimite prima scrisoare: „Mult stimată domnișoară, /Pentru cazul foarte posibil că nu v-ați mai putea aminti nici în cea mai mică măsură de mine, mă mai prezint încă o dată: mă numesc Franz Kafka și sunt acel individ care v-a salutat pentru întâia oară în seara pe care ați petrecut-o acasă la domnul director Brod la Praga..."[8] Se semnează astfel: „Din inimă, al dumneavoastră devotat/ Dr. Franz Kafka"[9]. Kafka o va întâlni cu adevărat pe iubita sa doar în spațiul privat al scrisorilor, în această intimitate în care cursul obișnuit al timpului și al lucrurilor este suspendat. Prima consemnare directă referitoare la cea

[3]*Op. cit.*, Scrisoare datată „[Merano, 31 mai 1920]", p.27.
[4]„...preascumpă domnișoară" (scrisoarea din 8.XI.12, p. 39), „Felice a mea" (scrisoarea din 30. XI.12, p. 89), „fetița mea..." (scrisoarea din noaptea de 11 spre 12.XII.12, p. 117).
[5] Scrisoare datată „[Merano, 12 iunie 120] Încă o dată sîmbătă", Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 6, *Scrisori către Milena*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 2000,p. 50.
[6] Despre această seară de august, în care cei doi s-au cunscut, Kafka face deseori referire în numeroase scrisori. De exemplu, va descrie amănunțit aceast moment în scrisoarea din „27. X.12" (P. 15-21). Alteori consemnează: „Dar cum altfel decât prin încăpățânare poate un încăpățânat să se convingă că e în posesia unei fericiri incredibile, apărută deodată în față, de-a dreptul din cer, într-o seară de august?" (vol. 5, scrisoare datată „De la 5 spre 6.I.13", p. 162.
[7] Scrisoare datată „De la 29 la 30.XII.12", din Franz Kafka, *Opere complete*, Vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, București, Editura Univers, 1999, traducere și note de Mircea Ivănescu, p. 152.
[8] Scrisoare datată „Praga, 20 septembrie 1912", din Franz Kafka, *Opere complete*, Vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, București, Editura Univers, 1999, traducere și note de Mircea Ivănescu, p. 5.
[9]*Op. cit.*, p. 6.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

care îi va deveni logodnică este făcută de către Kafka în *Jurnalul* său în data de 13 august 1912 (în aceeași zi în care o cunoscuse). Descrierea Feliciei Bauer creionează portretul unei femei deloc atrăgătoare, sintetizând trăsăturile unei ființe obișnuite, chiar prost îmbrăcate: „...la început mi s-a părut un fel de servitoare...Fața osoasă, goală, purtându-și goliciunea cu sinceritate. Gîtul liber. Bluza îmbrăcată parcă la întîmplare. Părea foarte casnică...nasul aproape spart, părul blond, cam țeapăn, lipsit de farmec, bărbia puternică..."[10]Și atunci, întrebarea: ce-l va determina pe Kafka să inițieze o corespondență cu o asemenea persoană, ne apare ca absolut necesară. Vincent Kaufmann este de părere că această indiferență trebuia să existe pentru ca efracțiunea epistolarului în cotidian să se producă: „...să apară în forța sa pură..."[11]. Pe de altă parte, Kafka are nevoie de această relație epistolară pentru a-și putea scrie operele. Scrisorile primează sentimentului clasic de iubire și reprezintă o forță motrice pentru actul creator. Nu întâmplător, Kafka scrie *Verdictul* chiar în momentul începerii relației sale cu Felice, în doar șase ore: „Verdictul a fost scris într-un moment când te cunoșteam, e drept, iar lumea își sporise valoarea prin existența ta."[12] Corespondența de dragoste nu mai îndeplinește clasica funcție de exprimare a sentimentelor de iubire către persoana de care ești îndrăgostit, ci servește scriitorului către saltul ontic. Nu aceeași semnificație o va avea și pentru Felice.Tocmai acest declic va duce la ruperea legăturii epistolare dintre cei doi.

Un alt lucru bizar al primei scrisori este cel referitor la călătoria pe care Felice ar urma să o facă în Palestina ,împreună cu Kafka și cu Max Brod, o călătorie ce nu va avea niciodată loc. Așadar, pretextul pentru a începe un schimb epistolar există: să-și scrie, pentru a organiza această călătorie: „...atunci ar fi nu numai bine, ci neapărat necesar să căutăm încă de pe acum să ajungem la o înțelegere."[13] Călătoria în Palestina va fi înlocuită cu o călătorie epistolară, iar scrisul primează realității cotidiene.

O primă metamorfozare a dorinței o reprezintă imaginea (ținutul îndepărtat al Palestinei), fotografia: nu întâmplător, la prima întâlnire a lui Kafka cu Felice, el îi prezintă acesteia cărți poștale de la Weimar și fotografii. Weimar nu este ales întâmplător: cu o lună înainte de a o întâlni pe Felice, Kafka are un schimb epistolar cu tânăra Margarethe Kirchner, fiica portarului casei lui Goethe de la Weimar. Este ca un fel de hipnotizare a femeii cu care întrevede începerea unei noi relații epistolare. De altfel, pe întreg parcursul corespondenței, Kafka și Felice vor face schimb de fotografii, sau tăieturi ce cuprind recenzii ori diverse articole din ziare (de exemplu, Kafka îi trimite iubitei lui recenzia operei *Sentimente înalte*, de Stoessl). De asemenea, în timpul unei plimbări de seară prin Praga, Kafka scoate dintre pietrele pavajului, cu vârful pantofului, un bănuț pe care îl trimite iubitei lui, căci, conform tradiției, el considera că acesta îi va aduce noroc.[14] Se mai adaugă cărțile iudaice sau cele ce aparțin literaturii pentru copii, de exemplu, *Baronul de zahăr,* de Schaffstein sau *Mica Dorrit*, a lui Dickens, toate reprezentând un întreg arsenal specific modului în care se făcea curte în acea perioadă, acea *ars amandi*. Toate aceste schimburi întreține fluxul epistolar, iar discursul îndrăgostit are nevoie de ele, deoarece el nu este altceva decât „un înveliș neted care se lipește de Imagine, un manșon foarte cald în jurul ființei

[10]Franz Kafka, *Opere complete*, vol.3, Jurnal 1910-1923, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Ed. Univers, 1994, p. 183.
[11] Vincent Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Les éditions de minuit, 1990, p. 14.
[12]Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1999, Scrisoare datată [2 iunie 1913]", p. 299
[13] Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1999, Scrisoare datată „Praga, 20 septembrie 1912", p.6.
[14] Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1999, Scrisoare datată „De la 9 la 10. I. 12 [1913]", p. 171.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

iubite."[15]. Tocmai de aceea, Kafka menționează adesea că are obiceiul să poarte cu el scrisorile primite de la Felice, din ele emanând constant o putere pozitivă miraculoasă[16]. Proiecția iubitei în scrisoare anihilează absența, devine o metaforă a obscurității existențiale. Kafka o supune pe Felice prin imagine, prin scris, o hipnotizează și o controlează[17].

2. Franz Kafka-Scrisori către Milena

Corespondeța dintre Kafka și Milena Jesenka înscrie traseul epistolar în acel triunghi amoros al iubirii-pasiune despre care vorbea Denis de Rougement[18], în sensul că iubirea adevărată se împlinește doar în afara căsătoriei, fiind mereu pândită de amenințările unui soț gelos. Poate de aceea scrisorile către Milena sunt mult mai curtenitoare, față de cele către Felice Bauer. Prima scrisoare a lui Franz Kafka către Milena Jesenka este datată „[aprilie 1920], Merano-Untermais, Pensiunea Ottoburg "[19] .Ceea ce-i apropie pe cei doi este mai întâi o identitate lingvistică: gândesc și scriu prin prisma aceleiași limbi: limba cehă: „...aș fi vrut să citesc din partea dumneavoastră cîteva rînduri în cehă, pentru că în fond țineți de limba aceasta, pentru că numai acolo este Milena întreagă, iar aici este totuși doar cea din Viena sau care se pregătește pentru Viena. Deci, în cehă, vă rog."[20] Este un prim indiciu ce ne îndepărtează de ipoteza cu care am pornit la început: iubirea dintre Kafka și Milena nu se conjugă cu una dintre cele mai importante ipostaze ale iubirii din literatură-iubirea –pasiune, căci, conform lui Kafka, nu te iubesc pentru ceea ce ești, ci te iubesc pentru limba pe care o înțelegi. „Scumă doamnă Milena...eu nu am trăit niciodată printre germani, germana este limba mea maternă și de aceea îmi pare naturală, însă ceha e mult mai aproape de inimă..."[21].

Înaintăm astfel înspre o iubire politropică dintre cei doi, în care voluptatea amoroasă se asociează cu durerea și imposibilitatea de a fi împreună. Este vorba de acea spaimă clinică, „primitive agony" despre care vorbește Roland Barthes[22], reminiscență a căderii adamice. „Cele mai frumoase dintre scrisorile tale (și e mult spus, pentru că ele sînt în întregime, aproape rînd cu rînd, cel mai frumos lucru care mi s-a întîmplat în viață) sînt cel în care dai dreptate „spaimei" mele și în același timp cauți să-mi explici că nu trebuie s-o mai simt."[23] Tot în această scrisoare, Kafka se numește pe el „avocatul neplătit al spaimei". Factorii perturbatori ai relației dintre cei doi sunt, pe de o parte soțul Milenei[24], iar pe de altă parte, logodna cu Felice, iar atunci când

[15]Roland Barthes, *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*, Traducere din franceză de Sorina Dănilă, Chișinău, Ed. Cartier, 2012, p. 37.

[16] Cf. scrisorii din 21.XI.1912, Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers. p. 64.

[17] Ortega Y Gasset, vorbind despre iubirea vizionară, îndrăgostire, extaz și hipnotism, remarca următorul aspect: „...femeia e un subiect hipnotic mai bun decât bărbatul-*ceteris paribus*-...Pentru a o hipnotiza sau a o face să se îndrăgostească e suficient să-i captăm acea rază unică de atenție.", *Studii despre iubire*, Traducere din spaniolă de Sorin Mărculescu, Ediția a III-a, revăzută, București, Editura Humanitas, 2006, p.59.

[18] Denis de Rougement, *Iubirea și Occidentul*,

[19]Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 6, *Scrisori către Milena*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 2000, p. 5.

[20] Scrisoare datată „[Merano, sfîrșitul lui aprilie 1920]", p. 10

[21] Scrisoare datată „[Merano, mai 1920]", p. 17.

[22]Roland Barthes, *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*, Traducere din franceză de Sorina Dănilă, Chișinău, Editura Cartier, 2012, p. 39.

[23] Scrisoare datată „[Praga, 9 august 1920] (Sîmbătă) Luni după-amiază (după cum se vede, mă gîndesc numai la ziua de sîmbătă)", p. 166. Kafka face această glumă căci urmau să se întâlnească sâmbăta următoare la Gmünd..

[24] „Pe soțul dumneavoastră l-am apreciat poate altfel. Mi s-a părut atunci, în cercul de cafenea, omul cel mai sigur, cel mai plin de înțelegere, cel mai calm, aproape exagerat de patern, oricum, nu și ușor de pătruns, dar nu în așa fel încît cele de mai sus să-și fi pierdut valabilitatea ca aprecieri...L-am respectat întotdeauna!", cf. Scrisoare datată „[Merano, 29 mai 1920]", p. 21.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

primește o telegramă de la logodnica lui, în care aceasta îi cere să se întâlnească la Karlsband, el refuză întâlnirea, iar Milenei, după ce îi povestește cu lux de amănunte această situație, îi spune: „ Iată cum mă joc cu o ființă vie!...căci nu mai sînt acum nimic altceva decît un singur cuvînt."[25] Deducem de aici că ceea ce este important pentru Kafka se reduce la discurs, la iubirea cu funcție socializantă și creatoare, ce se îndreaptă înspre o sferă a psihoticului ca situație-limită și descoperim un epistolier în ipostaza lui *homo ludens.*

Ce doi își descoperă diferențe și din punct de vedere religios: **„**...iată ce spun cei 38 de ani iudaici ai mei în fața celor 24 creștini ai dumitale."[26] Kafka va face de multe ori trimiteri la religia lui iudaică, în ciuda faptului că el cunoștea aversiunea pe care tatăl Milenei o avea față de evrei. Alteori, întrebarea „ ești evreu?" apare transcrisă în cehă: „ Jste žid?"[27] De asemea, în scrisoarea din 3 iunie 1920, Kafka afirmă: „...ce drum lung de 38 de ani se află în spatele meu (iar pentru că sînt evreu, unul cu mult mai lung)..."[28]. Trbuie să luăm în considerare latura iudaică a lui Kafka, fără de care interpretarea corespondenței lui de dragoste s-ar face trunchiat. Din corespondența cu Milena reiese un lucru cert: problematica sexuală este în strânsă corespondență cu specificul iudaic, dar și cu hasidismul sau kabbala, religii cu care Kafka era într-o relație destul de apropiată.

Un alt aspect ce-l îndepărtează pe Kafka de prototipul îndrăgostitului romantic este acela referitor la faptul că el nu-și descrie iubita prin prisma înfățișării sale, ci prin numele pe care îl poartă[29] și prin imposibilitatea de a o încadra într-un tipar caracterial, psihologic sau nevrotic[30], sfârșind mai apoi într-o iubire oedipiană[31] ce duce, inevitabil, la donjuanism. Victima nu mai prezintă nicio importanță, fie ea Hedwig Weiler (o fată de prăvălie cu care are prima experiență sexuală la vârsta de douăzeci de ani), Felice Bauer, Julie Wohryzek (fiica unui evreu, pe care o cunoșate la un pension și cu care se logodește imediat, fără a se căsători însă cu ea), Milena Jesenská sau Dora Diamant (cea care l-a îngrijit până în ultimul moment, iar în semn de omagiu după moartea lui se autointitula „Doamna Kafka"). Acest lucru îl va determina pe Romul Munteanu să afirme: „Kafka, veșnicul logodnic, niciodată capabil să întemeieze o familie, constituie un subiect de autentică tragedie"[32].

Și totuși, în ciuda faptului că s-au văzut doar de patru ori, între Kafka și Milena a fost ceva, un lucru inexplicabil, căci: „Pentru prima dată în viața mea există acum *asemenea* momente în care *nu sînt singur*. Și nu numai datorită apropierii tale trupești, ci ție însăți, cea liniștitor-neliniștitoare"[33]. Declară în nenumărate rânduri că se simte atras de puterea ei covârșitoare, de o anume forță magnetică, ajunge să-și dorească ca ființa lui să se reducă la starea

[25] Scrisoare datată „[Merano, 31 mai 1920] Luni ", p.30.
[26] Scrisoare datată „[Merano, 2 iunie 1920] Miercuri", p.32.
[27] Cf. Post-scriptu-mului scrisorii din 30 mai, 1920, p. 26.
[28] Scrisoare datată „[Merano, 3 iunie 1920] Joi", p.36.
[29] „Milena (ce nume bogat și geru, atît de dens, încît abia îl poți ridica, iar la început nu mi-a plăcut foarte mult, mi se părea grecesc sau roman, rătăcit prin Boemia, violentat de cehi și înșelat în accentuare; și totuși este minunat-în culoare și statură este o femeie, pe care o scoți din lume, purtînd-o pe brațe, o scoți din flăcări, nici nu mai știu...", cf. Scrisoare datată „[Merano, 13 iunie 1920] Duminică", p. 51-52.
[30] „Milena...tu nu ești pentru mine o femeie, ești o fată, cum n-am mai văzut altă ființă mai feciorelnică, nici n-aș îndrăzni să întind măcar mîna spre tine, fetițo, mîna murdară, tremurătoare, cu degetele ca niște gheare, nesigură de ea, nesigură de orice, fierbinte-rece", cf. Scrisoare datată „[Merano, 12 iunie 1920] Încă o dată sîmbătă", p. 51.
[31] „...puterea ta dătătoare de viață, mamă Milena...", cf. Scrisoare datată „[Praga, 12 iulie 1920] Luni, scrisoare numerotată 15", p. 89.
[32] Romul Munteanu, *Introducere în literatura europeană*, București, Editura Alfa, 1996, p. 66.
[33] Scrisoare datată „[Praga, 8 august 1920] Duminică", este aceeași scrisoare, însă partea a doua, scrisă Luni, p. 163.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

obiectulă[34], apoi își pierde până și numele: de exemplu, în scrisoarea din 15 iunie 1920, Kafka se semnează: „ Al tău”, iar următorul rând, între paranteze, este scris: „ (acum îmi pierd pînă și numele, se făcea mereu tot mai scurt și acum sună: Al tău)”[35]. Însă, reproșurile sunt mereu prezente[36], iar gândul la un viitor împreună este total exclus: „De ce îmi scrii, Milena, despre viitorul nostru, care nu va exista niciodată, sau tocmai de aceea îmi scrii? ...Puține lucruri sînt sigure, dar unul dintre ele este acela că nu vom trăi niciodată împreună, în aceeași casă, trup lîngă trup, la aceeași masă, niciodată, nici măcar în același oraș.”[37].Ca și în cazul corespondenței cu Felice, Kafka are nevoie de Milena pentru a putea trăi, pentru a avea un destinatar căruia să i se adreseze, pentru a se proteja pe sine în spațiul securizant al scrisorii. Tocmai de aceea, la Kafka nu putem vorbi de o adevărată corespondență de dragoste, în sensul clasic al acesteia, ci de un vampirism epistolar.

Pauza destul de lungă între scrisori va determina schimbarea de perspectivă asupra discursului epistolar și a rolului acestuia: în scrisoarea din 2 iuni 1920, Kafka vorbește despre sine și i se adresează lui însuși, deși scrisoarea este destinată Milenei: „ Bun, și acum te strigă Milena cu o voce care îți pătrunde în minte și în inimă cu aceeași putere. Firește, Milena nu te cunoaște, cîteva povestiri și scrisori au orbit-o. Ea este asemenea mării, puternică precum marea cu masele ei de ape...pleacă într-adevăr la Viena! Milena nu se gîndește decît la clipa cînd se va deschide ușa.”[38] Narațiunea heterodiegetică ne prezintă aici un narator neutru, detașat și impersonal, în care punctul de vedere auctorial și focalizarea zero ne transpun în fața unei scene pe care se joacă marea miză dintre cei doi îndrăgostiți: ca într-o scenă a absurdului, ea îl strigă, îl cheamă, pentru ca apoi...să plece la Viena.

Eul epistolar mărturisește mai importantă experiența scrierii și comunicării prin scrisori decât așa-zisa relație de iubire dintre cei doi: „Și în toată vremea asta nici nu te iubesc pe tine, ci mai mult, existența mea dăruită mie prin tine.”[39] Mărturisire discursivă a iubirii narcisiace, scrisul are influență asupra stării de sănătate a epistolierului *(l-am mai întâlnit și la Eminescu-Veronica)* și îndeplinește funcția de *pharmakon:* „...dacă nu-ți scriu, sînt doar obosit, trist, greoi; dacă îți scriu, mă sfîșie neliniștea și spaima.”[40] De altfel, spaima este omniprezentă pe tot parcursul corespondenței lui Kafka, atât cu Milena, dar și cu Felice Bauer. Este o spaimă existențială, nevrotică ce se împletește cu o propensiune specială pentru genul epistolar. Scriind scrisori, inevitabil Kafka, și toți poeții și scriitorii, se trădează involuntar, se transcriu pe ei înșiși, scrisoarea ca text fiind animată de intenții estetice mai mult sau mai puțin mărturisite, iar modelele ficționale transpar cu ușurință în exploatarea momentului trăit. Viața lui, ca o farsă

[34] „De ce nu sînt și eu bunăoară dulapul fericit din camera ta, care te privește acum din plin, cînd stai în fotoliu sau la masa de scris sau cînd te întinzi în pat sau dormi...De ce nu sînt? Pentru că m-aș frînge de tristețe, dacă te-aș fi văzut în amărăciunea din ultimele zile...”, cf. Scrisoare datată „[Praga, 15 iulie 1920] Joi, mai tîrziu”, p. 99-100.
[35] Scrisoare datată „[Merano, 15 iunie 1920] Marți”, p. 58.
[36] „Frică trebuie să ne fie în clipa de față, cred eu, numai de un singur lucru, de dragostea ta pentru soțul tău”, cf. Scrisoare datată „[Praga, 9 iulie 1920] Vineri”, p. 86. Îi reproșează Milenei faptul că nu îl poate părăsi pe soțul său-Dacă ar spune că nu îl poate părăsi pentru că îl iubește, atunci Kafla crede că ar înțelege-o, însă, : „ Cînd spui că *tu* îl poți de fapt părăsi, dar că el are nevoie de tine lăuntric și nu poate trăi fără tine, că de aceea nu-l poți părăsi,și atunci te cred și-ți dau dreptate. Cînd spui însă că și exterior n-o poate scoate la capăt cu viața fără tine și că de aceea (făcînd din asta un motiv principal) nu-l poți părăsi, atunci s-a spus fie pentru a ascunde motivele enumerate mai sus, fie, atunci, este doar una din acele glume ale minții”, cf. Scrisoare datată „[Praga8 august 1920] Duminică”, p. 161.
[37] Scrisoare datată „[Praga, septembrie 1920] ”, p. 224.
[38] Scrisoare datată „[Merano, iunie 1920] Miercuri”, p.33.
[39] Scrisoare datată „[Praga, 13 iulie 1920] Marți, ceva mai târziu”, p. 91.
[40] Scrisoare datată „[Praga, 14 septembrie 1920] Marți” , p. 213.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

tragică, este marcată încă din copilărie de spaima și teama față de tatăl sever, agresiv și rece[41], care-l va timora și-l va culpabiliza pentru înclinațiile sale literare. Toate aceste stări le regăsim în scrisorile de dragoste, care ne prezintă un Kafka speriat de instituția căsătoriei, rămânând veșnic la statutul de logodnic, înspăimântat de responsabilitatea întemeierii unei familii: „Altminteri, prin corespondența cu privire la subiectul acesta se ajunge mereu la concluzia că ești legată printr-o căsătorie de-a dreptul sacramentală și de nedesfăcut de soțul tău, iar eu, printr-o căsătorie absolut la fel cu-nu știu cine...și nu mai vrem să vorbim despre viitor, ci doar despre prezent."[42] În *Cuvântul înainte* al lucrării *Scrisoare tatălui*, Andrei Zanca[43] este de părere că acest continuu sentiment de spaimă și culpabilitate de care este Kafka stăpânit își are originea în atitudinea autoritară a tatălui său, în timp ce structuraliștii Deleuze și Guattari vorbesc despre o nevroză cu surse în complexul oedipian. Ceea ce este, însă surprinzător, este faptul că această spaimă ce duce până la nebunie și paroxism, uneori, este și baza activității creatoare kafkiene.

Prin intermediul corespondenței amoroase, aflăm informații despre modul în care Kafka își scria operele, căci existau anumite tabieturi foarte interesante: în scrisoarea din 26 august 1920, epistolierul vorbește despre „serviciul de război" pe care l-a început-„sau mai bine-zis viața de „manevre", așa cum am descoperit-o cu ani în urmă, cea mai bună pentru mine pentru moment."[44]

Literatura, pentru cel care o creează, se poate defini antinomic, ca un chin al ființei, dar și soluție mântuitoare, motor al vieții sau piedică în calea fericirii sociale. Așa s-ar putea defini conceptul de literatură pentru Franz Kafka. Sintagma „vampirism epistolar", pe care Gilles Deleuze și Félix Guattari o întrebuințează în studiul despre Kafka, ni s-a părut reprezentativă pentru a descrie modul în care funcționează relația epistolară Kafka-Felice-Milena. Importantă pentru tânărul scriitor în devenire este nu iubirea, realizarea cuplului arhetipal, androginic, ci corespondența, care devine un scop în sine, așa cum însuși va mărturisi mai târziu: „...relația epistolară dintre noi...e singura care să corespundă condiției mele jalnice, mizeriei mele..."[45]

Corespondența reprezintă pentru tânărul scriitor în devenire „o linie de fugă"[46]. Întâlnim la Kafka o întreagă paradigmă a refugiului: astfel, mai întâi, scriindu-i funcționarei Felice Bauer, el se refugiează de lângă familia sa[47], pe urmă, pleacă și de lângă aceasta, corespondând cu prietena ei, Grete Bloch. Grete are rolul unei mediatoare între Franz și Felice. Când aceasta eșuează, Kafka se refugiează în corespondența cu Milena, traducătoarea sa, pentru a ajunge în final să se retragă în scrisorile ca atare, sfârșind prin a-și recunoaște eșecul, atât în plan personal, cât și lingvistic, în sensul că limba, se dovedește incapabilă să transmită mesajul, să comunice tumultul afectiv[48]: „Oamenii n-aș putea spune că m-au înșelat vreodată, însă scrisorile totdeauna,

[41] Nu întâmplător, apare în corespondența dintre cei doi, referiri la o scrisoare pe care Kafka i-o va adresa tatălui său: „O premisă bună ar fi și dacă ai cunoaște acea (de altfel proastă, nenecesară) scrisoare a mea către tata", cf. Scrisoare datată „[Praga, 8 august 1920] Duminică", este aceeași scrisoare, însă partea a doua, scrisă Luni, p. 162.

[42] Scrisoare datată „[Praga13august 1920] Vineri", p. 176.

[43]Franz Kafka, *Scrisoare tatălui*, Cuvânt înainte și traducere de Andrei Zanca, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2009, p. 9.

[44] Scrisoare datată „[Praga26 august 1920] Joi", p.187. Din *Notele* de la final, aflăm că această stare denumește viața dusă de Kafka atunci când își scria operele: „ dormea cîteva ceasuri după-amiaz, făcea o plimbare seara și apoi, înainte de miezul nopții, pînă spre orele dimineții, încerca să scrie."-cf. *Note*, p. 267.

[45] Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1999, Scrisoare datată „De la 17 la 18. II. 13", p. 225.

[46] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pentru o literatură minoră*, Traducere din limba franceză și postfață de Bogdan Ghiu, București, Grupul Editorial Art, 2007, p. 72.

[47]Dintr-o scrisoare a prietenului său Max Brod către logodnica sa, Felice Bauer, transpare una dintre cauzele fundamentale ale neînțelegerii marelui scriitor cu părinții săi: acești, în special mama sa, considerau literatura„trecere de timp", ce-l împiedica să participe la afacerile familiei (petrecându-și după-amiezile la prăvălie), astfel încât Kafka decide să se sinucidă, dar este împiedicat de la acest gest fatal de Max Brod.

[48]Pentru mai multe detalii, Vincent Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, p.69-79.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

și de fapt nu cele străine, ci ale mele proprii."[49] Iubirea către Felice este înlocuită prin scrisori de dragoste, trăită prin toți porii[50], ajungând uneori să fie resimțită și prin filtrul iubirii paterne[51] sau, dimpotrivă, iubita este resimțătă oedipian[52], ori relația dintre ei este asemănătoare celei dintre prfoesor/discipol și învățăcel[53] Prin scris se realizează înlocuirea ființei absente[54]. Însă, acest gest de spargere a absenței, a departelui ce-i separă, are, dimpotrivă, un efect creator: dă naștere unei fantasme a alterității, o întruchipare a acesteia din absență, din vid. Astfel, imaginarea celuilalt devine prioritară, în detrimentul gestului epistolar: „Este ca și cum ai avea de-a face cu fantomele, și nu numai cu fantomele adresanților, ci chiar cu propria fantomă, care ți se naște chiar de sub mână în clipa când scrii scrisoarea, sau chiar într-o suită de scrisori..."[55]. Problematica ridicată aici de Kafka se conjugă cu întrebarea pe care și-a pus-o Derrida și critica contemporană: oare chiar ne adresăm celuilalt atunci când scriem o scrisoare? Metafora fantomei sugerează faptul că ne adresăm unei alterități conturată după propriile dorințe, aspirații și sentimente pe care le nutrim. Este, de fapt, o himeră născută din inconștientul nostru, modelată de dorințe și pulsiuni, astfel încât:„Posibilitatea foarte simplă de a scrie scrisori trebuie-fie și numai privită la modul teoretic-să fi adus pe lume o teribilă tulburare a sufletelor."[56] Este vorba de un discurs al abesenților, parafrazând titlul unei opere a lui Jean-Philippe Arrou-Vignod[57], un comerț cu fantome. De altfel, Kafka nici nu are nevoie de prezența logodnicei lui, căci fluxul scrisorilor înlocuiește vederea și îi transmite forța vitală de care scriitorul are nevoie. Așa se explică de ce, în ciuda faptului că între Praga și Berlin nu e o distanță foarte mare, îndrăgostiții nu se întâlnesc, ci doar își scriu[58]. Singura călătorie pe care Kafka o întreprinde este în interes de serviciu: călătoria la Kratzau, din 25-26 noiembrie 1912, însoțit din nou, de fotografia primită de la Felice. Aceasta din urmă apare ca un element indispensabil al relației întreținute discursiv, cu implicații malefice asupra femeii, căci: „Există un vampirism al scrisorilor, un vampirism propriu-zis epistolar...Există în Kafka ceva din Dracula, un Dracula epistolar, scrisorile sunt tot

[49]Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 6, *Scrisori către Milena*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 2000, scrisoare datată „[Praga, sfîrșitul lui martie 1922] ", p. 245.

[50] „Uneori dorul de tine mă strânge literalmente de gât", Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1999, Scrisoare datată „Noaptea de 27 spre 28. XII. 12", P. 146.

[51] Apelativele de genul: „...fetița mea și așa de ajuns chinuită" (vol. 5, scrisoare datată „ noaptea de 11 spre 12. XII.12", p. 117), „iubita și depărtata mea fetiță" (vol. 5, scrisoare datată : „De la 29 la 30. XII. 12", p. 152), „...un an nou fericit iubitei mele fetițe..."(vl. 5, scrisoare datată „Noaptea de 30 spre 31.XII.12", p. 155.

[52] „Iubito, de câteva zile băiatul tău e iarăși obosit și trist, că nici nu mai știi ce să faci cu el." , Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1999, Scrisoare datată „noaptea de 13 spre 14. XII.12", p. 119.

[53] „Răspunde-mi, iubită discipolă, răspunde-i profesorului, care, uneori, în nelimitarea iubirii și nefericirii lui, s-ar lăsa să meargă cu totul dincolo de granițele realității, până la irealitate!" , Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1999, Scrisoare datată „Noaptea de 30 spre 31.XII.12", p. 157.

[54] „Tocmai prin faptul că scrii te face să simți în clipa aceea că ești alături de cealaltă ființă, vrei să te sprijini și pipăi doar în gol...", Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1999, Scrisoare datată „Noaptea de 30 spre 31.XII.12", P. 153.

[55] Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 6, *Scrisori către Milena*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 2000, scrisoare datată „[Praga, sfîrșitul lui martie 1922] ", p. 245.

[56]*Op. cit.*, p. 245.

[57]Jean-Philippe Arrou-Vignod, *Le dsicours des absents*, Paris, Ed. Gallimard, 1993.

[58]De altfel, în scrisoarea datată „De la 5 la 6.II. 13", Kafka îi adresează iubitei lui următoarea întrebare: „Ce i-ai răspunde, Felice, doamnei Lindner de ce nu am fost până la Berlin? E cam obositor, dar, la urma urmei, e o nimica toată. De ce n-o face? Ce i-ai răspunde, sărmana mea iubită?", Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1999, p. 211.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

atâția lilieci."[59] Prin însăși structura lui, omul este înclinat spre dialogism, însă, în cazul de față vorbim despre un dialogism mortuar, susținut de verbe carnale agresive.

Autorii de scrisori de dragoste sunt și ei, la rândul lor, cititori de epistole amoroase. De exemplu, Kafka îi vorbește iubitei lui despre „stilul scrisorilor plângărețe de dragoste (ale lui Napoleon) către Josephine[60] ", ori despre scrisorile lui Hebel, cel care, de la vârsta de treizeci de ani și-a împărțit iubirea între două femei[61]. Altă dată, Kafka o întreabă pe Felice dacă a citit corespondența de dragoste a unui celebru cuplu de poeți ai epocii victoriene: Elisabeth Barrett și Robert Browning.[62] Paralela între cele două povești de dragoste nu este deloc întâmplătoare, între Franz Kafka și Elisabeth existând mai multe asemănări: sănătatea șubredă (amândoi suferind de o boală de plămâni :Elisabeth fiind tratată cu morfină de către medici[63], iar Kafka avea tuberculoză), ambii trăiau în literatură și vise, pasiunea inspirându-le opere nemuritoare[64], în timp ce în viața reală erau mereu supuși unei atitudini austere din partea taților.

Întâlnim pe parcursul corespondenței kafkiene diverse trimiteri la poetica scrisorii, analiza acesteia comparativ cu discursul din jurnale, îndrăgostitul sfârșind prin a-i scrie iubitei lui doar cărți poștale. Știm că întreaga corespondență de dragoste s-a născut din acea nevoie fundamentală a omului de a vorbi, de a-l întâlni pe cel absent în spațiul iconic al scrisorii, de a face mai suportabilă absența. Pe parcursul corespondenței lui Kafka cu Felice Bauer, întâlnim numeroase trimiteri la nevoia scritorului de a întreține această legătură epistolară, fără de care nu ar putea să își trăiască propria viață: „Și am atâta nevoie de apropierea ta, de legătura cu tine..."[65]. Așadar, scisoarea se naște dintr-o nevoie, subsantiv ce se repetă de mai multe ori pe parcursul acestei corespondențe[66]. Textul scrisorii devine astfel animat de intenții estetice mai mult sau mai puțin mărturisite, contrar regulilor, normelor sau modelelor enunțiative ale scrisorii ca gen funcțional. Repliată în câmpul intimității, scrisoarea este scrisă din plăcere, reconstruind realitatea într-o manieră proprie: „Dar e absurdă plăcerea asta de scrisori. Dar nu ajunge o singură dată să știi? Sigur că ajunge, dar cu toate acestea te rezemi mult pe spatele scaunului și sorbi scrisorile și nu mai știi de nimic altceva decît că nu vrei să te oprești să le sorbi. Explică-mi dumneata asta, Milena, învățătoareo!"[67] Stucturarea și funcționarea discursului amoros are așadar baze psihologice, conjugate cu încercarea eșuată de a le explica din punct de vedere rațional, lucru sesizat prin adjectivul „absurdă" antepus substantivului „plăcere" tocmai pentru a evidenția imposibilitatea plasării actului scriptic într-o succesiune logică și justificată, căci raporturile care se stabilesc în cadrul corespondenței de dragoste nu mai sunt cele de cauzalitate, *in praesentia*, ci, dimpotrivă, vorbim de raporturi paradigmatice, de sens și simbolizare, *in absentia*.

Având în vedere faptul că avem acces doar la scrisorile pe care Kafka le trimite iubitelor lui, răspunsurile putând să le ghicim doar din ordinea cronologică a derulării și consemnării

[59] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pentru o literatură minoră*, Traducere din limba franceză și postfață de Bogdan Ghiu, București, Grupul Editorial Art, 2007, p. 51.
[60]Cf. scrisorii din 26.I.13, *op.cit.*, p. 197.
[61] Cf. scrisorii datate: „De la 26 la 27.I.13", *op. cit.*, p. 198.
[62] Cf. scrisorii datate: „19.III.13", *op. cit.*, p. 258.
[63]Shannon Mckenna Schmidt, Joni Rendon, *Romantism, pasiune, scandal. Viața amoroasă a scriitorilor celebri*, Traducere din engleză de Cristina Jinga, București, Ed. Humanitas, 2016, p. 248.
[64]. Din iubirea lui Elisabeth pentru Robert Browning s-au născut celebrele *Sonete portugheze*, în număr de patruzeci și patru, sonete scrise în timpul când Robert îi făcea curte.În schimb, Elisabeth a fost muza iubitului ei pentru *Men and Women*.
[65] Scrisoare datată „9.II.13", din Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 199, p. 213.
[66] „...am totuși îngăduința să-mi urmez nevoia de a-ți scrie, care își are rădăcinile în centru existenței mele și s-o urmez până ce scrisorile se vor întoarce nedeschise" (scrisoare datată „4.IV.13", *op. cit.*, p. 266),
[67] După ce semanează scrisoarea cu „Al dumneavoastră, Franz", scrisoare datată Scrisoare datată „[Merano, 29 mai 1920]", p.22, această adnotare apare ca un PS, însă fără a-l numi așa.Trebuie să remarcăm că, în această scrisoare, Kafka îi spune pe nume iubitei lui pentru prima dată.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

evenimentelor, sau, pe alocuri, din transcrierea unor pasaje din scrisorile femeilor iubite, epistolele kafkiene iau adesea forma unui jurnal, epistolierul transformându-se pe nesimțite în diarist: „...mi-am dat seama dintr- dată, penibil de limpede, că în fond scriu numai despre mine..."[68]. Astfel, eul diaristului se confesează liber, introspectiv și analitic, cu scopul autcăutării și autodescătușării: „Ce-ar fi, iubito, dacă în locul scrisorilor ți-aș trimite pagini de jurnal?...Deosebirea față de scrisori ar fi aceea că filele de jurnal ar fi poate, uneori mai bogate în conținut, dar, cu certitudine, dragostea pentru tine nu va lipsi din ele."[69] Discursul diaristului se suprapune, în acest caz, peste discursul epistolar, însă, jurnalul își pierde funcția sa esențială, care interzice *de facto* un alt lector indiscret. Renunță repede la ideea paginilor de jurnal și revine la scrisorile încărcate de reproșuri (tăcerea de la Frankfurt, pauzele dintre scrisori, chiar și de opt zile), de angoasă și neliniștea cauzată de lipsa scrisorilor iubitei lui, sau de faptul că acestea sunt prea scurte, ori nu au fost scrise deloc: „Scrisorile expediate nu se pierd, ci doar cele care n-au fost scrise."[70]

Însă fiecare scrisoare este diferită, în funcție de starea de spirit a celui care o scrie și de gradul său de îndrăgostire. Kafka realizează o tipologie a scrisorilor de dragoste pe care le primește. Astfel, avem scrisori pașnice , „m-aș putea așeza la picioarele lor, fericit peste măsură; e ca ploaia revărsată peste capul meu cuprins de flăcări."[71] și scrisori care „încep cu exclamații...și care nici eu nu știu cu ce grozăvie se termină, atunci, Milena, încep literalmente să tremur tot, ca tunci cînd clopotul anunță furtuna...în asemenea scrisori tu ai capul grandios al Meduzei, într-atît se zvîrcolesc șerpii groazei în jurul capului tău și, în orice caz, în jurul capului meu, încă și mai sălbatici, șerpii spaimei."[72] Trimiterea la femeia-monstru, cu șerpi în loc de păr[73], se opune arhetipului femeii angelice, unice, sugerând întoarcerea omului la animalitate și la verbiajul gol, simbolizat prin exclamații[74].

Prin rostire, prin logos, prin numire, prin performativ, lumea interioară a îndrăgostitului se creează sau, dimpotrivă, se prăbușește. De la agonie la extaz nu mai e decât un pas, iar scrisorile de dragoste nu mai trezesc în desinatar decât chin: „Scrisorile, așa cum sînt ele, nu ajută la nimic decît să ne chinuiască, și dacă nu ne chinuiesc, atunci e și mai rău...Nu ajută la nimic...decît să aducă neînțelegeri, rușine, o rușine aproape de neșters."[75].

Soluția care se impune cu necesitate este opțiunea pentru o altă modalitate de comunicare scriptică, căci: „...am realizat prea puțin cu scrisorile, va trebui să încercăm pe altă cale"[76]: cărțile poștale și telgrama, în cazul corespondenței cu Felice[77] și doar telegrama, în corespondența cu

[68]Scrisoare datată „De la 5 la 6. III.13", Franz Kafka, Vol. 5, *op. cit.*, p. 245.
[69]Scrisoare datată „De la 13 la 14. III. 1913, Franz Kafka, vol. 5, *op. cit*., p. 252.
[70] Scrisoare datată „[A doua zi, 7 iunie 1913]", vol. 5, p. 300.
[71] Scrisoare datată „[Merano, 13iunie 1920] Duminică", vol. 6, *op. cit*., p. 52.
[72] Scrisoare datată „[Merano, 13iunie 1920] Duminică", vol. 6, *op. cit* , p. 52-53.
[73] În mitologia greacă, Meduza este cea mai hiodasă din grupul Gorgonelor, omorându-și victimele pe care le privea drept în ochi, cf. Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 390 și Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală. Mituri. Divinități. Religii*, București, Editura Albatros, 1995, p. 356.
[74] „Tăcerea, ori după caz verbiajul periculos prin exces, sau pur și simplu gol de conținut, este rezervat femeii, devenită intima Diavolului.", *Mihaela Ursa, Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București, Ed. Cartea Românească, 2012, p. 70.
[75] Scrisoare datată „[Praga, noiembrie 1920] Sîmbătă seara" , p. 243.
[76] Franz Kafka, *Opere complete*, Vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, București, Editura Univers, 1999, traducere și note de Mircea Ivănescu, scrisoare datată „sfârșitul lui octombrie-începutul lui noiembrie 1914", p. 495.
[77]„Dragă Felice, îți voi trimite acum mai des cărți poștale, scrisorile merg prea încet și de altfel nici nu-i vorba să ne comunicăm ceva, cât mai degrabă să ne asigurăm de celălalt..." Carte poștală având ștampila: „Praga, 14.IV.16", din Franz Kafka, *Opere complete*, Vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, București, Editura Univers, 1999, traducere și note de Mircea Ivănescu, p.517-518.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Milena[78]. Performativitatea discursivă se desfășoară acum într-un spațiu finit, destinat vizualului. E mai mult o figurare a rostirii. Simplitatea stilului și mesajele scurte sugerează modificarea unei percepții fundamentale asupra relației lor, culminând cu sfârșitul corespondenței. Acest sfârșit este anunțat și prin modalitatea de adresare a celui care scrie către destinatar: remarcăm reducerea întregului nume al femeii la inițaiala acestuia: „Ești nefericta F., iar eu te tulbur..dar ce se va întâmpla acum? Telegrama ta de azi face totul ceva și mai tulbure...mai amar."[79]

BIBLIOGRAPHY

Boia, Lucian, Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului* (2006), Traducere din franceză de Tatiana Mochi, București, Editura Humanitas

Ciocârlie, Livius, *Mari corespondențe* (1981), București, Editura Cartea Românească

Deleuze Gilles; Guattari, Félix, *Kafka. Pentru o literatură minoră* (2007), Traducere din limba franceză și postfață de Bogdan Ghiu, București, Grupul Editorial Art

Diaz, Brigitte, *L'épistolaire où la pensée nomade, Formes et fonctions de la correspondance dans quelquesparcours d'écrivains au XIX –ième siècle* (2002), Paris, PUF

Evola, Julius, *Metafizica sexului* (2002), Cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, Traducere de Sorin Mărculescu, ediția a II-a, București, Editura Humanitas

Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei* (1999), Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers.
Franz Kafka, *Opere complete*, vol. 6, *Scrisori către Milena* (2000), Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers.
Kaufmann, Vincent, *L'équivoque épistolaire* (1990), Paris, Les éditions de minuit.

Lacan, Jacques, *Funcția și cîmpul vorbirii și limbajului în psihanaliză* (2000), Raport la Congresul ținut la Instituto de Psicologia della Universita di Roma, 26 și 27 septembrie 1953, Traducere de Olivia Dauverchain, Radu Gârmacea și Vlad Suzan, Cuvînt înainte de Ovidiu Verdeș, București, Editura Univers

Săndulescu, Al., *Literatura epistolară* (1972), București, Editura Minerva

Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, Vol. II (2008), București, Fundația Națională pentru Știință și Artă

Ursa, Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă* (2012), București, Editura Cartea Românească

[78] „...scumpa dumitale telegramă, un leac consolator împotriva nopții, vechea mea dușmancă...desigur, și scrisoarea cuprinde atât de multă și de minunată mîngîiere, dar ea constituie un întreg, în care cele două pagini își dezlănțuie furia, pe cînd telegrama este autonomă, și nu știe de nimic altceva. " Scrisoare datată „[Merano, 6 iunie 1920] Duminică", vol. 6, *op. cit*, p. 42.
[79] Franz Kafka, *Opere complete*, Vol. 5, *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, București, Editura Univers, 1999, traducere și note de Mircea Ivănescu, 13.III.1914, p. 403.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ELEMENTS OF FANTASTIC AND ECPHRASIS IN MIHAI EMINESCU AND EDGAR ALLAN POE'S WRITINGS

Mihaela Gabriela Păun

PhD Student, University of Bucharest

Abstract:The present study is an application in literature, comparative literature to be more specific. The thesis for which I bring the arguments: In poetry, as in prose there are some common points between Mihai Eminescu and Edgar Allan Poe. Whwn talking about their poetry, we can mention: They are promotors of the modern poetica phenomenon; the preferency for the northern mytology, valued in "The Raven"by Poe and "The Northern Star" by Eminescu; the prefernce for romantic gothic (partially identified in the Romanian's poems and integrally in the American's ones); the preferency for the peculiar and awe - inspiring fantastic; both of them insert in prose elements of ecphrasis wich admit the display of fantastic in real world or the contouring of demoning beauties.
Conclusion: The common note of both writers, in prose, is the philosophical fantastic. We notice its presence through metempsychosis and the romantic double (the double of conscience). In poetry, we can find common notes regarding melancholy, the vision of love and death, of a night ruled by the power of moon, as an element of mistery.

Keywords: double of conscience, ecphrasis, The philosophical fantastic, the mitical and magical fantastic, peculiar and awe-inspiring.

1. The Fantastic between the original and diversity. Brief introduction:

At the beginning of the ninth century there is in literature a remarkable preference for gothic, valued through the following topics: strange folklore, macabre legends, supernatural happenings, the history of medieval monasteries in ruins and forgotten graves. By the German branch, both M. Eminescu and E. A. Poe follow the gothical perspective. Defined as a "break" in the order of reality by Roger Caillois, as an "hesitation" reader by Tzvetan Todorov, as an "irruption" of "the sacred in the profane" in the sense of Mircea Eliade, fantastic is both consubstantial and opposed to realism, placed in the proximity of fabulous fairy, miraculous, strange, terrifying, enigmatic, grotesque, absurd, allegoric and even sensational, which it interferes with. I conducted an analysis and classification of fantastic concepts in a study entitled "Fantastic elements" for "A report of the dream" by Vasile Aaron" in 2015.

In E. A. Poe, fantastic achieves the absolute. Through abysmal conditions and "forcing limits" the fantasy American writer escapes from reality through a free play of imagination. Therefore, in his fantastic we can identify the following:

a) *The strange and terrifying fantastic* - by maintaining the enigmatic and the mystery in narratives like "The Fall of the House of Usher," "Ms. Found In a Bottle," "The Pit and the Pendulum," "Sphinx glasses". Also in this category there is a fantastic inspiration for nordic vampire, ghosts and specters in "Ligeia", "Berenice", "Buried alive".

b) *The philosophical fantastic*: "Morella", "Matzengerstein", "Bon-Bon" and "William Wilson".

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

c) *The allegorical fantastic*: "The Shadow parable," "Silence fable," "King Plague" and "The Masque of the Red Death."
d) *The scientific fantastic*: "Hans Phaall", "A descent into the Maelstrom", "Chess player of Maelzel", "The Doctor Tar and Professor Feather", "The facts in the case of Mr. Valdemar".
e) *Analytical fantastic (thrillers):* "The Gold-Bug";
f) *The mythological fantastic*: "The thousandth and the second story of Şeherazade".
(According to Ovidiu Ghidirmic,*The legacy of Eminescien prose*, Craiova, Romanian writing Publishing, 1996, pp. 28-30).
As for Eminescu and his fantastic, we remember the opinion of Ovidiu Ghidirmic, who believes that "it is not only ‹‹philosophical fantastic››- doctrinal fantastic, of ideas, as it has been said – but also ‹‹mythological›› at the same time. ‹‹The philosophical›› merges with ‹‹the mythological››, being almost inseparable. Eminescu's fantastic is ‹‹philosophical›› and ‹‹mythical - magic››, because in the fabric of ideas, Eminescu inserts myths or fragments of myths and the atmosphere of his novels is full of magic ...." (O. Ghidirmic,1996 p. 93). Given the dates, in the Romanian writer's opera we can identify:

a) *The strange and terrifying fantastic*: "Iconostasis and Fragmentarium".
b) *The philosophical fantastic*, "Poor Dionis", "Arheus", "Pharaon Tlá's Avatars", "The Shadow", "Caesar";
c) *The mythical-magic fantastic and the fabulous folk*: "Prince Charming of Tears," "Indie Story ", "Ion Vestimie" "The dream of a winter night";
d) *The realistical fantastic*: "Lonely Genius" - dream insertion into everyday life.

(According to Ovidiu Ghidirmic, *The legacy of Eminescien prose*, Craiova, Romanian writing Publishing, 1996, p. 93, 102, 106, 110-114).
The argument that the Romanian poet knew the work of the American romantic is the translation into Romanian of the novel "Morella". According to some critics, it had been translated by Veronica Micle at the request of Eminescu. In this present study, we propose an analysis of the two writers, seeking common points regarding philosophical fantastic and the concept of ecphrasis in Poe's writings "Morella," "Matzengerstein", "Bon-Bon" and "William Wilson" versus Eminescu's "Arheus","Pharaon Tlá's Avatars", "The Shadow", "Poor Dionis".

2. The latent speech of existential strangeness:

In our analysis we consider the poems "Mortua est!" and "The Morning Star" by Mihai Eminescu and "Ulalume" and "The Raven" by Edgar Allan Poe.
In "Mortua est!" lyrical ego is marked by the early disappearance of the beloved woman, this is why appears the image of a transfigured angel by premature death. In the night, the poet snapshots the image of the soul moving upward, so the picture is full of dynamism. The gaze contemplates release from telluric captivity of the forces, in the atmosphere of inner peace: "I see a brilliant shadow of silver/ Wings rose into the sky,/ Climbing, pale soul, of the great scaffolds/ Through rain of rays and snow of stars" (M. Eminescu, vol. 1, 1939, pp 37-38). We identify a textual base unit of nothingness which access to eternity through paradisiacal and infernal verticality, allowing interference of two approaches as the thought of death, "beyond belief in a heavenly soul separated from the body and unbelief in another life beyond" (R. Marin, 2009, p. 168). "Ray going" is the symbol of the soul footprinted by the bodily existence which eliberates itself through the "great shift" by the "worldly chaos", longing for reintegration into the harmony of the universe. Doubt, rise-fall in heavenly existence brings with them a bleak picture of collapse of the inner self which remains just a nonsense of human existence, as is seen in lyrics: "And I do not know how to gather my thinking; has a sense in the world?/ Is it not madness?" In

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

our opinion, the crash into his inner hell and the lack of light determines the heavenly soul to die together with consciousness so: "If it is a sense in that, he's turned into an atheist./ On your pale forehead it's not written God" (M. Eminescu, vol. 1, 1939, pp. 37-38). In this context, the existential nonsense of the beloved woman becomes a symbol for all humanity. Regarding the poethical belief of Eminescu and the misguide of the following concepts - sustainability and perenniality- as identified in poems, Rosa Del Conte in "Eminescu or about Absolute" in 1990, stated: "that accusation, which cancels both fatalistic acceptance and skeptical doubt: death is good or bad? Eminescu testifies its whole existential drama, titanic vocation of rebellion" (Rosa Del Conte, 1990, p. 42, 51). Regarding the role of fiction, the theory of Poe provides that "in prose and poetry, as in any art, fiction can have latent meanings which can be deciphered only if the symbols used by the writer are just interpreted by the reader" (V. Buranelli, 1966 p. 90).

The poem "Ulalume" by E. A. Poe imposes through a hidden allegory "camouflaged" by a strange versification highlighting a melancholy through serious symbolism. While Eminescu's lyrical ego is aware of the contemplated views, the poetical, worn subconsciuos awakens in the tomb of the lost Ulalume": "At the end of the alley suddenly reaching/ We turn off the gate of a grave [...]/ It's the cave of "the lost Ulalume" (Poe, 1987, p. 229). The identity of the beloved dead, in Eminescu is not specified, it looks as a generality; for Poe, though, the beloved bears a name - "Ulalume"- her identity remains a mystery, but Kagle, Steven E. in "The Corpse Within Us", 1990, p. 110 identifies it with death itself. Regarding *the name*, P. Scott believes that the title of this poetry could have its origin to "lumen" which means "light" as a symbol of sorrow (P. Scott, 1998, p. 170). Regarding the possibility of being happy, the end highlights "collapse in his own sorrow til remorse'' as Emil Gulian study highlights "Glosses on Poe's motives. Afterword to "Poems of Edgar Poe Immersed in itself", "I was going astray with my soul" lyrical ego steps in its inner hell where "Thoughts were paralyzed and empty/ Memories were treacherous and cold" (Poe, 1987, p. 297). Heart seethes with longing of the "lost Ulalume" and pours itself "As slag overturning the hole- / Like lava without peace in hole/ Drop rivers of brimstone… / .... in extreme climate/ In the empires of the northern pole" (Poe, 1987, p. 297). The night, the naturalness of a laste October when "the heavens were sure and harsh;/ leaves were crisp and dry, / leaves were exhausted and cold" participate to the immense suffering of the lover who keeps him trapped in darkness and fog. Its object symbolizes the emergence out of the inner hell because of a glimpse of hope by another possible love: "At the back alley a nebulous/ And decomposed, light, comes to life,/ From which , miraculous/ .... appeared in fog [...]. Sparkle upon us her shining eyes- [...]/ With love in her bright eyes" (Poe, 1987, p. 298). If the death of the beloved one for Eminescu it takes him from light to darkness, in Poe can be identified an existential universe of darkness into light , the beam has the leading role as "brilliant ray will show us the right path" (Poe, 1968 , p. 298). In the interior, the star's light reminds the existence of a paradise to which consciousness (psyche) show fear: "But Psyche, raising his finger/ said- I am afraid of star-/ Of that strange pallor I'm afraid:/ Come to run unabated!/ I guess! - to fly! I'm afraid…" (Poe, 1987, p. 298). The "collapsed" consciousness in doubt appears to be penciled for Poe in a stark picture of a fallen angel, image visible through what we now call intertextual ecphrasis: "Talking about agony, letting them fall/ Wings, crawled up in dust -/ Desolated laughed, letting them fall / feathers until crawled up in dust-/ Sad feathers crawled up in dust" (Poe, 1987, p. 298). Just like Eminescu, Poe is aware of the transience of human existence and says: "It is all a dream". Starlight vibrates in the clear night and it envelops, encouraging it to find the right path, remaining in the light: Psyche dying is an existential dream as a haven fading, and this is what we identify in Eminescu "Mortua est!": "When life is a pond

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

of rebel dreams/ [...] / an empty and ugly tale" (M. Eminescu, vol.1, 1939, p. 38). Returning to "Ulalume", consciousness realises at the gate of the tomb which is "a story" the harsh reality: Death is a natural part of life, and life is irreversible, just like time: "It was all in October in the very last night of last year/ when I brought this horrow burden -/ I brought a burden and a last kiss! [...] Ah! I know now ..../ I admit ....." (Poe, 1987, p. 298).

We endorse the view of S. Peeples considering "Ulalume" a continuation of "The Raven" in 1998. "The Raven" is also a meditation on death that takes place all within a framework of night, "a midnight", "in a icy December" to light the flame in the fireplace when the "Browse wisdom books former" (Poe, 1987, p. 263). Lost in thoughts, the poet confesses: "I'm looking into deep mists, shaking them to penetrate" seeking the knowledge to find relief from extinction of the beloved dead".... the letter could they relieve/ Mourning after you, Lenora, pristine star/ What race of the heaven now, among the angels –pristine star -/ but here you're never" (Poe, 1987, p. 263). The monotony of the accentuated sadness and loneliness are interrupted by some flicks that arouse in the poet's soul a sense of "fear that being my arrow/ hearts out my salt/ And I say, and to my encouragement/ It's just a guest…" (Poe,1987, p. 263). Researching the source of the noise, he opens and notes with amazement that a raven enters "heady" in the room and sits on the bust of the goddess Pallas Athene, creating a strong coloring contrast - a dark spot on pure white as a symbol of persistence of a "vacuum" in the wisdom (Pallas Athens was the Greek goddess of wisdom, and the black of the raven can be associated, in this context, in our opinion, with a black hole). The bird awakes him from the state of existential drowsiness to reverie "and dreaming a dream as nobody ever dreamed" and curiosity leads him to investigate her identity. However, each time receiving the same response: "Nevermore" (Poe, 1987, p. 263). This spoken word of the raven breaks the silence and it takes him into another plane of existence where "meaningfrightens" and he feels "emptiness of words" and crossed by the gaze of "misunderstanding" and "those eyes never cease to penetrate my heart" like in a light coming from a long supernatural time "enchanted lamp drizzle the light" (Poe, 1987, pp. 264-265). In other news, the repetitive structure "nevermore" is similar to the invocationofCatalina by Hyperion, invocation which occurs in the window space as a communication gateway between the two worlds (earthly and unearthly). Also Poe uses window as a "topos" with the same role, only that the American poet connects the outer world and the inner world of lyrical ego, in the same way that space is communicated between angelic and the infernal side of man. Symbolically speaking, according to Silverman's opinion that it cites Poe, Raven is the appropriate messenger to embody "eternal memory and doubt". In the subconscious plan the bird symbolizes "the dark side" of every man; that double of conscience which cancels his sensibility and shows "darkness" as exponent of a inner hell. In this regard, in the consciousness plan, the bird symbolizes "the dark side" of every man bringing him to despair. Abandoning of self voids the loss of the angelic side which has the effect the captivity of soul from the final poem, in the "shadow lying motionless" and that "never gets rid of" (Poe, 1987, p. 266). Another point of intersection of poems "The Raven" by E.A. Poe and "The Morning Star" by M. Eminescu is the end full of philosophical skepticism, sketched in a framework of night that allows nocturnal meditation on transience of human existence and eternity represented in angelic shape, by Hyperion "immortal cold"; and in demonic shape by "The Raven": "being mischievous", "Formal black spot" (M. Eminescu, vol. 1, 1939, p. 181; Poe, 1987, p. 266). We also notice the broad movement when the demon-star rises and the descent of the demon-bird. This last motif, "bird of evil" seen by Granger as a "messenger of the underworld" is taken and adapted from Eminescu's poem "Ghosts" without the same symbolistic - dark (Granger, 1972, pp. 53 -54). Staying in his

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

captivity "beyond" and the loss of his love fades the possibility of lyrical Poe ego to rise, bond with Heaven, which has the effect of descent into darkness. Eminescu's loss of earthly love means for Hyperion release from captivity of telluric.

Importance of the Eminescian speech is valued by Romul Munteanu in the chapter "Eminescu and the eternity of lyrical discourse" of "Reading and systems": "Eminescu is not for us a late romantic, but a writer who created a eternal speech, creator synchronized with great literature of his time, a contemporary of all time" (R. Munteanu, 1977, pp. 129-130).

3. Into terrifying identity and ecphrasis.

Regarding prose, the themes of metempsychosis and double are common to both writers. Mihai Eminescu exploits it in "Poor Dionis", "Pharaon Tlá's Avatars" and "Arheus", "The Shadow". E.A. Poe values it in "Morella" and "Metzemgerstein" and the double is valued in "William Wilson" and "Bon-bon". Regarding the double, a comparative view of the two writers mentioned prose, allows us to say: Eminescu exploits in "The Shadow" a double of the self, and Poe in "Morella" comes with transmigration and a double of regenerating self: the female character is not loved so she dies giving birth to a child identical with her.

"The Shadow" is considered by critics a short story that anticipates "Arheus". However, we believe that our approach is revealing to prose for our comparative study. Therefore, we interfere with the short story "William Willson" of E. A. Poe. In "The Shadow" the narrator talks to the lamp light with "her red eye" and "longing of ceiling" designed to "bad whitewashed wall" that generates "the honorable shadow" (Eminescu, Vol.VII, 1939, p. 137). Under the gaze, in the light, the identity of shadow seems distinct as it can be seen that it has a too long nose and hat over his eyes "(Eminescu, Vol. VII, 1939, p. 137). This self reflection is identified also in the interior projections, so that it is defined by "the dessert of long thoughts" (Eminescu, vol VII, 1939, p. 137). On reflection, Călin Teutişan considers it "a way to rescue the world of refraction and a way to escape into the realm of the privileged [...]. For the reflection means, thus, multiplying a world's power to keep in the inner human-being archetypes" (Călin Teutişan, 2006, p. 82, 90).

If in Poe's "William Wilson" main character remains captive of his double by the end of his life, to Eminescu, shadows ceases to be a copy by imitation and prints to the whole picture from start dynamism and existential freedom "embarrassed by so much seeking, it smiles and raises its head" (Eminescu, vol. VII, 1939, p. 137). In Poe's prose, "the other Wilson" as a double of consciousness, has its own degree of independence, until the opposition: "..... I dare to measure [...] and refuse to blindly believe everything he says and obey my will. In a word, resist tyranny my all" (Poe, 1990, p. 338). Thus, killing oneself equals to the suicide we witness in the end: "Have you won, and I'm lost. But from now on you're dead - dead to the world, the sky and the hope. You lived only in me, and now you see my death in this embodiment, you see that it is yours, how fully you killed yourself" (Poe, 1990, p. 352). In the final frame, we notice the presence of the mirror that serves to amplify the already stated truth: "A mirror is now in a place where no one had seen it before, and when .... I approached her like this, my own appearance but with pale face feature smeared with blood and death, went out to meet me with a staggering and reluctant gait" (Poe, 1990, p. 352). According to an existential axis, a comparative view of the two narratives allows us to identify the existence of a self-released Eminescu in "The Shadow" because love allows shadows of two lovers to remain captives of telluric: "Leave your shadow at home. In bed, to sleep" (Eminescu, vol. VII, 1939, p. 137); and a sublimation of him in the novel of Poe as fantastic exudes symbolic aspects. According to Meyers, sublimation is an effect of hunting "of the second protagonist until madness" (Meyers, J. 1992, p. 287). This "other me" is

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

identified by A.H. Quinn in "Edgar Allan Poe: A Critical Biography" through consciousness. (A.H. Quinn, 1998, pp. 286-287). Moreover, on the name of the character, Hoffman states that "Willson" means "son" and "Will" means "will", the name meaning: "Son of will" (Hoffman,1972, p. 209). It can be said that Poe "conceives a story based on rationality and logic" (Stauffer, DB, 1971, p. 82).

Eminescu's portrait of shadow has no name. In terms of an axis of reporting paradise-hell (high-abyss) the Eminescian double ("other" - Ed) is in a Dionysian paradise, described in "Mihai Eminescu and Téophil Gautier - from ‹‹The Avatar›› to ‹‹Poor Dionis››- Between unsleeping and dream*";* Poe's double is placed in a inner hell (of consciousness). In terms of oneiric, both set a semi-conscious plan – in dream (Eminescu) and in madness (Poe). A peculiar aspect of the double linked with identity is to be found in "Morella": the ignored beloved one dies and revives in the newborn to avenge the suffering experienced by beeing rejected after being loved in the child-woman stance. The baptism and receiving the name of her mother's soul is the expected opportunity to take the body of his daughter into possession which brings the girl's death. As a certainty of this metempsychosis, when opening the vault for placing the girl, there is the absence of the first. All this existential mobility is based on the theory of Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, as said in the story: "Pantheism of Fichte's strange; modified Palingenesia of the Pythagoreans; and above all, the doctrines of identity, as they are presented by Schelling, they are generally the most attractive themes for discussion for Morellia"s imagination. This identity, called personal, is rightly defined by mister Locke and seems to me as legally resident in the mental health of being rational. And because the person is understood to be an intelligent and rational essence, and since there is a consciousness which always accompanies thinking, it makes us each of us to be what we call ourselselves, distinguishing us from other beings and giving us each an identity. But this individualist status - the notion that identity, in death, is lost or not lost forever - it has always been for me a matter of great interest" (Poe, 1990, p. 53). In turn, Mihai Eminescu"s "Archeus" after it shows the philosophy on the world explains in the elder"s voice what is the identity that correlates with this eternally existing in divine time: "The world is not at all what it is, but as we see – [...] we can not understand the world itself, and the whole explanation of it is the explanation of our brain reactions and nothing further. The world itself remains a problem, in which is lost a weak ray, a bolt that the thinker deep freezes it on paper and by reading it is born in the walls of your head that long resonation that makes you see indeed that the world and life is a dream. [...]. Archeus is the only real world, everything else is nonsense – Archeus is everything. [...]. We hear stories, for they at least make us live in other people's lives, our dreams and our thoughts interfere with their lives ... In them Archeus lives. Who and what is he or I that among all the changes in the world would like to remain the same? That's the whole mystery riddle of life ... Another body, another mind, another aspect, different eyes, to be another ... only to remain him. He would want to be able to turn into thousands of faces but to still remain him. ... It is not important for him who does not want the memory of identity if he is or he is not the king. He is the king, if only this claim determines him to be the king too.... Here's another body, another mind, forced position only that is not you. Well, you got what is Archeus? .... Eternity. And forever is all that is always present ... in this moment. [...] What is it. (...) It's one and the same punctum saliens appearing in thousands, stripped of time and space, whole and undivided, moving shells, hands them one over the other, leaving them to form new ones when its flesh appears to walls a material that forms an Ahasuerus making a journey that seems eternal." (Eminescu, 1939, p. 86-87, 89, 93-94).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

In our opinion, Eminescu is concerned with the principle of identity in "Archaeus" after reading "Morella" by Poe. We notice that both the Romanian writer and American prose mentioned earlier formulates their philosophical theories on the archeus. On man's life after death, in 1962 Killis Campbell believes that survival beyond death and the identity of its independent existence is as possible as "returning in new organisms" (K. Campbell, 1962, p. 13). Regarding the return of Morella, Allain Tate believes that "it could represent her rebirth into a vampire to take revenge on the one who wanted her death" (A. Tate, 1967, p. 39). In this context it seems true the hypothesis of Kennedy, J. Gerald in "Poe, Ligeia and the Problem of Dying Women" the desire of the narrator that his child to die is projected in subcounscious by the name ‹‹Morella››" (G. Kennedy, 1993 , p. 119).

Mihai Eminescu"s identity principle discussed in "Arheus" is visible in the narratives "Poor Dionis" and "Pharaon Tla's Avatars". If Poe nonexistent love is what triggers the flow of identity, then in "Poor Dionis" we identify a magical old book as the primary symbol of knowledge and in "Pharaon's Tlá Avatars" a magical potion resulting from dripping in the water of Nile an amethyst vials. The draft of successive incarnations is relative simple in Poe's prose and more complicated in the prose of Eminescu. Thus, in Eminescu's:

-*Regression in time* -500-years in "Poor Dionis" is configured: 1800 to Middle Age (not specified) by Dionis (poor youngster) – monk Dan - Zoroastru;

-*Rise in time* - in 5000 years- "Pharaon's Tlá Avatars" configure: Ancient Egypt - Middle Age (Seville) - modern period (by deduction France) – Pharaon Tlá - old beggar in Seville - Marquis of Bilbao/ Marquis Alvarez - young Angelo.

We notice, also, in both Eminescian stories the presence of a demon figure (Ruben in the Middle Ages, and the androgyne Caesar/ Caesara) which take hold completely the fate of the characters. This is visible for Poe in "Bon-Bon" in which the existence of the small French restaurant owner is confused by the appearance in the room of a gruesome character, identified with the devil. Therefore, we can say that the dialogue narrative focuses on the attempt to conquer death, a view supported by Silverman in 1991. The refusal of the devil - death to take Bon-Bon's soul is an illusion and sneezing (release of load tense body) is the act of "waste of bad ideas" (D. Leverenz, 1991, p. 103). On this refusal, Zoe Dumitrescu-Buşulenga believes that Poe "mixed a finesse discussion of incoherence about soul, body and moral, between the devil and the French philosopher cook, author treated the moral horror of an atmosphere loaded - a terrific night, as there are one or two in hundred years - with grotesque drunkness of Bon-Bon with his portrait and the devil's one - both samples of grotesque portraits - and the terrible end marked by refusal of devil to conclude the classical pact and the death of poor Bon-Bon" (Zoe Dumitrescu Buşulenga, 1979, p. 16). What he calls critical "samples of grotesque portraits" we associate with intertextual elements of ecphrasis, totally grotesque, a great imagining "beauty". In this sense, exemplified by the terrifying appearance of "Mr." Death: "... a crying voice [...]. His body, overly slim, but the height exceeds the medium one, it is outlined with detail thanks to a garment shabby of black cloth, sticking closely to the skin, but in other respects, blazed rather after old fashion of past. [...]. His ankles and wrists were bare on a stretch of several fingers. However, a pair of very brilliant buckles on his shoes denies the abject poverty manifested by other parts of clothing. His head was bald all, out of the stern part, from which hung a long queue worthy of notice. Glasses with green bottles locked his eyes out of the influence of light and also made it possible to hide them from plain sight, their shape as well as their color. No sign of the shirt on his body; instead a white tie, quite greasy, was tied carefully around his neck. [...] ... a mouth to ear, revealing a string of sharp teeth like fangs, and giving

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

back his head, he laughed long, roared, powerful and mischievous [...] The eyes .... They were not black, as expected, not gray ... or brown or blue or even yellow, or red, or purple, or white or green or any other color ... He did not have eyes at all, but could not find any worth that there were once ... only a piece of dead meat" in "the head of a worm ... however, I trust you my vision is more penetrating than yours ... For me, gaze is in the soul" (Poe, 1990, pp. 94-95, 96-97).

Eminescu's demonism of androgyn of "Pharaon Tlá's Avatars" is dimmed by mixing with angelic and the portrait of Caesar/ Caesara impress, as in Poe, through expressive images outlined: "... saw a nice boy, pale as the surface of pearls, with big black eyes vaults, little troubled, but deep, with hair that flowed in black vines and bright above the shoulders with tight pants, black silk stockings ... generally all his clothes were tight on his body, so as the most beautiful forms, also of a statue, they were covered with this knit silk. On his head was a velvet hat with a red feather. His hands of snow [...] Cezara went out in a black domino whose hood was thrown back ....so ....her face was beautiful marble contrasted with silk black domino, and her hair which fell into long strands, bright, black on her sleeve ... her queen hands arose out of their sleeves with her long fingers. Under domino arose those small feet in their polished shoes.... She sings ... It was such a sweet sadness, it seemed a long and painful experience of this beautiful demon speaking" (Eminescu, vol. 7,1939, pp. 263-264).

Returning within metamorphosis, reincarnation in a rooster in "Pharaon Tlá's Avatars" is a unique phenomenon in Eminescian literature, as the reincarnation of the ancestor's soul, rival in "Manzergestein", as a horse, is unique in European literature. The picture allows us to consider American writer expressiveness of images is inclined to the morbidity and demon. Poe in "Metzengerstein" manifests fantastic through ecphrasis because the gaze of the young man of 18 years is drawn to a old and worn tapestry that portray the murder of an ancestor of the family Berlifitzing by an ancestor of the family Metzengerstein under the eyes of a giant red horse. The boundaries between dream and reality disappear and allow a delirious imagination in which the tapestry acts as a magnet to the young man and the animal secures it with its eyes, absorbing his vital breathing: "After a while, after a moment, his gaze turns to the tapestry of wall. But to his astonishment and unspoken horror, the giant horse head's position had changed in the meantime. Animal's neck, until then left with pain though, to the collapsed body of the master, was now lying straight to the baron. Eyes whose look was not see before, now had a human expression, determined, shining all of a bright red, unusual; and the open mouth of the furious horse let him see all his teeth, sepulchral and disgusting" (Poe, 1990, p. 56). Trying to escape the terrifying scene, the young baron opens the door, which is a symbol of limitation, a gesture that allows the act of reincarnation: "... is my way to the door. When he opens it, a flash of red light passes through the room, gathering in an image with a precise outline on the tapestry as if it was alive and the baron shivered [...] seeing that it fills exactly the look and contour and the look of relentless and triumphant killer of moor Berlifitizing" (Poe, 1990, p. 56). The horse acts for justice and punishes the successor of the one who had killed it through fire. Above the infernal picture, the combustion of the castle, horse and rider, Poe pencils the image of smoke as an image of a horse. Symbolically speaking, fire is the purifying element which frees the soul of ancestor Berlifitizing, keeping mark of the animal.

In Eminescu, the metamorphosis in rooster of "Pharaon Tlá's Avatars" has no place in waking as Poe, but dreamlike state. In fact, from our point of view transmutation of soul is a fantastic achievement unprecedented in our literature. He calls for an image taking shape with space and time. It looms, thus, the image of an impressive picture of identity: "Poor beggar was asleep ... What strange dreams ... It seemed that his whole body was something you can stretch and shrink

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

and can take any form in the world ... it seemed first that the head sweels and he increasingly becomes a humpbacked elder, fat and funny ... or that soon it climbs as a long czar and becomes a man, his eyes blinking and small, dressed in long black clothes […].... Then he feels that shrinks quickly, quickly and becomes a small grain in the middle of a yellow egg ... as he sees only around eggshells and writhes like an ant is in his cente ... and also increases, until his shoulders goad something [...] Then I felt increasingly growing, now the wings were larger he... was a rooster. [...] under a fence, over some lumps of stone and in mud there were left paw tracks as a letter of the zodiac ... But he was not feeling good ... He felt his head hard ... he bent his head and it was hidden under his wings ... he raised one leg and fell asleep ..." (Eminescu, vol. 7, 1939, p. 250).

Conclusion: In American fantasy literature, E. A. Poe is a benchmark because of typological diversity that highlights the fantastic prose by exhausting all resources of the genre, the conventions and canons, forcing both literature and the limits of normality. In Romanian literature, Mihai Eminescu is, in turn, part of the genre, through a philosophical and mythological fantastic which brings for the first time in Romanian literature, the game of time and space. The author also harnesses the concepts of the primary unity, archetype, avatar, history, and transmigration, printing originality and opening a direction the Romanian literature which can be identified by modern.

BIBLIOGRAPHY

Buranelli, Vincent.1966. *Edgar Allan Poe*. În românește de Livia Deac, București, Editura pentru Literatură Universală.

Campbell, Killis. *T.* 1962.*The Mind of Poe and Other Studies*. New York: Russell & Russell,Inc.

Del Conte, Rosa. 1990. *Eminescu sau despre Absolut,* Cluj, Editura Dacia.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe. 1979. „Edgar Allan Poe (1809-1849)", Studiu introductiv la vol. Poe, Edgar Allan, *Scrieri alese*, Editura Univers, București.

Eminescu, Mihai. 1939. *Opere. Vol. I-XVI.* Ediţie critică îngrijită de Perpessicius. Cu 50 de reproduceri după manuscrise, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II".

Ghidirmic, Ovidiu. 1996. *Moștenirea prozei eminesciene*, Craiova, Editura Scrisul Românesc.

Granger, Byrd Howell.1972. "Marginalia - Devil Lore in 'The Raven" from *Poe Studies* vol. V, no. 2, December 1972. Disponibil: http://www. Eapoe.org/pstudies/ps1970/p1972209.htm.

Gulian,Emil.1940. „Glosse pe motive poești. Postfață la «Poemele lui Edgar Poe»", în *Revista Fundațiilor Regale*, București, anul VII, nr. 8, 1 august.

Hoffman, Daniel. 1972. *Poe Poe Poe*. Baton Rouge: Louisiana State University Press. ISBN 0-8071-2321-8

Kagle, Steven E.1990. "The Corpse Within Us", in *Poe and His Times: The Artist and His Milieu*, Benjamin Franklin Fisher IV, Baltimore: The Edgar Allan Poe Society. ISBN 0-9616449-2-3.

Kennedy, J. Gerald.1993. "Poe, 'Ligeia', and the Problem of Dying Women", inclus în *New Essays on Poe's Major Tales*, editat de Kenneth Silverman.Cambridge University Press, 1993. ISBN 0-521-42243-4.

Leverenz, David. 2001.„Spanking the Master: Mind-Body Crossings in Poe's Sensationalism" in J. Gerald Kennedy (ed.). *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-512150-3.

Marin, Rodica. 2009. ”Mise en abyme in Mortua est”în *Studii Eminesciene*, Coordonatori Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Chifor, Cluj – Napoca, Editura Colusium. ISSN: 1454-9115.
Meyers, Jeffrey. 1992. *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*. New York: Cooper Square Press. ISBN 0-8154-1038-7.
Munteanu, Romul. 1997. ”Eminescu și eternitatea discursului liric” în *Lecturi și sisteme*, București, Editura Eminescu.
Păun, Mihaela-Gabriela. 2015. ”Mihai Eminescu and Téophil Gautier - from the “Avatar” to “Poor Dionis”- between unsleeping and dream” in *Journal of Romanian Literary Studies*, Nr. 6, Tîrgu-Mureș, Editura Arhipelag XXI.
Păun, Mihaela-Gabriela. 2015.”Fantastic elements for ”A report of the dream” by Vasile Aaron” in *Debates on Globalization. Approaching National Identity through Intercultural Dialogue*, Edited by Iulian Boldea - Tîrgu-Mureş, Editura Arhipelag XXI.ISBN 978-606-93692-5-8.
Poe, Edgar Allan. 1990. *Prăbușirea Casei Usher,* București, Editura Univers.
Poe, Edgar Allan. 1987. *Annabel Lee și alte poeme. Versuri,* București. Editura Univers.
Peeples, Scott. 1998. *Edgar Allan Poe Revisited*. New York: Twayne Publishers. ISBN 0-8057-4572-6.
Quinn, Arthur Hobson Quinn. 1998. *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
Silverman, Kenneth.1991. *Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*. New York: Harper Perennial. ISBN 0-06-092331-8.
Stauffer, Donald Barlow. 1971. "Style and Meaning in 'Ligeia' and 'William Wilson'", in vol. *Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales*, Editat de William L. Howarth. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall Inc.
Tate, Allen. 1967. "Our Cousin, Mr. Poe", in *Poe: A Collection of Critical Essays*, Robert Regan, Editor. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall Inc.
Teutișan, Călin. 2006. *Textul în oglindă. Reflexii ale imaginarului eminescian. Biblioteca Apostrof*. Cluj.

THE CRITICAL RECEPTION OF VIRGIL MAZILESCU IN THE ROMANIAN PRESS

Andrei C. Şerban

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: This paper does not want to be just an anthological, archival, and literal effort to write all the scriptural impressions about Virgil Mazilescu's poetic work in Romanian journalism, but especially an exercise with aesthetic valence, trying a delimitation of the poetry of Mazilescu, both in terms of belonging to currents, literary tendencies and generational influences of this poet still received under a phrase of the controversy, of the almost impossibility of being tabulated in a very strict label, from the point of view of the literary theory. Through this approach, we also propose a chronological panorama of this poet's reception, attempting to determine the ages of creation and reading of this minor work in quantitative but major in literary and stylistic aspect. The main focus of this paper is determining an aesthetics and a poetics that have shaped for almost half a century the successive readings of the most important Romanian critics and chroniclers.

Keywords: Virgil Mazilescu, literary magazine, chronicle, literary currents, generationist criteria

Virgil Mazilescu este unul dintre poeții români cei mai paradoxali ai literaturii române, reușind să rămână într-un con de umbră în domeniul criticii autohtone și, în același timp, să devină unul dintre cei mai marcanți *stiliști* ai liricii contemporane. Acest paradox nu este lipsit de justificare, atât timp cât încercările de a încadra lirica mazilesciană într-o taxonomie rigidă care să respecte exigențele unei direcții poetice precise în cadrul secolului trecut s-au dovedit, de cele mai multe ori, a fi contradictorii. De la afirmații care susțin apartenența poetului la estetica suprarealistă, la opinii ce problematizează modalitatea prin care Virgil Mazilescu se raportează la formula poetică a oniriștilor și până la comparații mai mult sau mai puțin insolite care alătură numele poetului cu scriitori marcanți ai literaturii europene, precum Kafka, Kavafis sau Saint John-Perse, în exerciții exegetice care-l plasează pe Mazilescu în suita pionierilor postmodernismului, încercările de a discuta valabilitatea unanimă a unei etichete estetice bine stabilite par să fi eșuat. De asemenea, diferențele stilistice evidente care-l particularizează pe Virgil Mazilescu în rândul șaizecismului ori șaptezecismului au dus la o serie de opinii divergente care aveau (sau nu) să probeze tiparul unei estetici generaționiste pe care poeți precum Nichita Stănescu, Leonid Dimov ori Mircea Ivănescu păreau să le fi definit.

Un prim demers analitic în clarificarea acestei aparente *ambiguități* stilistice specifice liricii mazilesciene vizează parcurgerea sistemică a exegezelor și cronicilor literare care au discutat impactul lui Virgil Mazilescu în cadrul liricii autohtone. Surprinderea unei evoluții a receptării critice care au modelat, la rândul lor, percepția asupra acestei poezii insolite este indispensabilă în stabilirea unor principii de analiză și de dezbatere a trăsăturilor specifice operei mazilesciene. Interesul pentru un asemenea demers de cartografiere nu vizează un aspect estetic, ci unul istoric, statistic care să privilegieze dezvoltarea de ulterioare afirmații critice care să faciliteze o

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

redefinire a perspectivei asupra operei mazilesciene la aproape cinci decenii de la debut. Astfel, în cadrul prezentei analize, vom parcurge majoritatea opiniilor critice preluate din publicistica românească începând cu anul 1968 și până în martie 1984 (în luna august a aceluiași an, poetul va muri), prin care ne propunem să surprindem cronologic evoluția lecturii poeziei lui Virgil Mazilescu. Vom stabili, în cele ce urmează, premisele receptării operei mazilesciene, odată cu primele articole care elogiau debutul poetului dinspre finele anilor '60, până la cel de-al patrulea (și ultim) volum al său, în cele 15 de cronici apărute în cele mai importante reviste de specialitate ale vieții culturale românești.

I. 1968-1969. *Versuri* – începutul unei receptări. Declamația (pseudo)suprarealistă

Deși debutul oficial al lui Virgil Mazilescu în paginile revistei *Ramuri* din Craiova (în suplimentul *Povestea vorbirii* condus de Miron Radu Paraschivescu) se întâmplase cu doi ani înaintea apariției primului său volum, *Versuri*, în anul 1968, critica de întâmpinare nu a fost extrem de efervescentă. Mai precis, în anul 1968 apar doar două cronici care dezbat apariția noului poet premiat de revista *Luceafărul*.

Primul cronicar al *Versurilor* este Nicolae Manolescu, cel care va relua această cronică, într-o variantă extinsă, și în istoria sa literară. Încă de la primele idei, Nicolae Manolescu anticipează tendința aproape automată survenită din partea unui cititor de a-l plasa pe Virgil Mazilescu în siajul esteticii suprarealiste, contestând-o cu vehemență: „Suprarealismul tânărului poet se reduce la inocente inversiuni sau repetiții (...), ba, mai rar, asociația insolită de cuvinte. Volumul lui de debut (...) ni-l arată, ce e drept, încercând să se smulgă farmecului muzical al poeziei, s-o fragmenteze, din oroarea de discurs, să joace incoerența din dorința de a părea natural. Dar aspectul suprarealist este superficial. Poemele au, în fond, un caracter tradițional, sunt confesiuni deghizate sau întrerupte sau parodiate.”[1]. De altfel, una dintre cele mai întâlnite sintagme care aveau să marcheze receptarea operei mazilesciene este cochetăria cu *dicteul automat*, din care ar rezulta descendența poetului din estetica suprarealistă. Totuși, Nicolae Manolescu respinge, încă de la început, o astfel de supoziție hazardată, explicând eventualitatea acestui automatism exegetic prin depistarea unor strategii stilistice în spatele cărora poetul disimulează doar un aparent dicteu automat lipsit de consistență. Acolo unde cititorul poate vedea tiparul unui flux verbal automat specific esteticii promovate de André Breton, criticul român observă rupturi sintactice lucide și programatice, parodieri asumate ale unor formule predeterminate ale discursului poetic și, prin urmare, doar o mimare ludică a unor tipare consacrate, nicidecum o apropriere a acestora. În plus, în viziunea lui Nicolae Manolescu, poetul român face din derută, din această ambiguitate a încadrării liricii sale în standardele poeziei suprarealiste, o adevărată strategie stilistică. Poezia mazilesciană nu este poezia unei individualități care se autoscopează, sondându-și prin limbaj cinetica subtilă a propriului psihic, ci un exercițiu de alteritate, de detașare lucidă față de propriile emoții. Din fundal inerent halucinației suprarealiste, sentimentul devine recuzită, obiect manipulabil, cu o consistență materială și cu o funcționalitate stabilită de exigențele autoimpuse ale conștiinței poetice.

În continuarea acestei opinii, Laurențiu Ulici, care îl amintește pe Virgil Mazilescu într-o trecere în revistă a debuturilor anului 1968, îi aplică poetului o lectură asemănătoare celei a lui Nicolae Manolescu. Cu toate că, observă cronicarul, „Virgil Mazilescu își acoperă ființa artistică și dramatică sub verbalismul dicteului automatic.”[2], poetul dă dovadă, deopotrivă, de „o coerență

[1] Nicolae Manolescu, *Un poet: Virgil Mazilescu*, „Contemporanul”, nr. 25 (1132), vineri 21 iunie 1968, p. 3.
[2] Laurențiu Ulici, *Rezonanța primelor volume*, „Luceafărul”, anul XI, nr. 46 (342), 16 noiembrie 1968, p. 7.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

exemplară în ordinea poeziei”[3]. Formula poetică suprarealistă este, și de această dată, doar un artificiu aparent, o mimare lipsită de consistență și nu un angrenaj discursiv asumat în totalitate. Virgil Mazilescu imită, fără să își și însușească structura suprarealiștilor, preluând doar premisele, elementele formale, însă nu și implicațiile profunde ale acestui tipar. Laurențiu Ulici separă gestul de intenție, văzând în autorul *Versurilor* un poet conștient de valențele estetice ale liricii suprarealiste, dar suficient de versatil, pentru a patina doar la suprafața formală a învelișului sintactic.

Ecourile volumului de debut al lui Virgil Mazilescu nu au încetat nici în anul care au urmat apariției sale, marcând noi modalități de receptare a acestei poezii insolite. Dintre cele două cronici ale anului 1969, cea mai interesantă poartă semnătura lui Șerban Foarță care, peste doi ani, va recenza și următorul volum mazilescian și care, ferindu-se de o grilă a receptării bazate pe taxonomii ce sugerează estetici prestabilite, observă în lirica lui Virgil Mazilescu grija pentru oralitate, pentru învelișul acustic: „Versurile lui Virgil Mazilescu sunt, pentru mine, triumful ordinii în acel spațiu aventuros care este **poezia vorbită**, convertirea unei furii existențiale (...) în lecție de artă.”[4]. Fie datorită unei afinități mult mai subtile cu opera mazilesciană dată și de sensibilitatea de poet a cronicarului, fie datorită unei lecturi mai atente și mai empatice a volumului de *Versuri*, Șerban Foarță a reușit să evidențiere o trăsătură esențială a demersului poetic specific lui Virgil Mazilescu, văzut, de această dată, ca autorul unei poezii a rostirii. Nu întâmplător, grija extremă a poetului pentru aspectul sonor al textelor sale a fost de multe ori confirmat de congenerii săi care au amintit în dese rânduri despre recitalurile, mai mult sau mai puțin formale, orchestrate de autorul *Versurilor* care își scria și rescria textele, pe măsură ce le rostea. Tot astfel, Șerban Foarță își continuă cronica sugerând că amprenta sonoră a textelor mazilesciene nu face decât să adâncească și mai mult disimularea formulelor poetice la care autorul face apel, transformând totul într-un joc al aparențelor, din care lipsește orice indiciu *incriminator* care să-l ghideze pe cititor înspre descoperirea unei influențe relevante.

Amintind de cronica din 1968 a lui Nicolae Manolescu, în care criticul român sesiza riscul de a vedea în poezia mazilesciană o structură specifică anumitor estetici, articolul din 1969 al lui Victor Ivanovici se fondează tocmai pe descendența suprarealistă a *Versurilor*. În viziunea cronicarului, Virgil Mazilescu „pare a se teme de confesiune, sau mai degrabă de faptul că aceasta i-ar dezvălui punctele vulnerabile. Această teamă, alături de o jenă perpetuă, determină, ca un efect de pudoare, o «perdea protectoare», o gesticulație suprarealistă cu efecte uneori comice...”[5]. Cu toate că perspectiva lui Victor Ivanovici asupra poetului nu se detașează de grila suprarealistă, cronicarul reia o idee similară enunțată anterior de Șerban Foarță privitoare la caracterul oral al liricii mazilesciene: „Poetul mimează un limbaj infantil, suspendă mesajul în indeterminare (amputând – de exemplu – atributele) și reușește astfel să topească discursul într-o melodie pre-lingvistică, în care valoarea muzicală primează asupra sensului. Această caligrafie sugerează pictura naivă, un Douanier Rousseau în alb-negru...”[6]. Interesant ca mod de abordare rămâne, în cazul cronicii semnate de Victor Ivanovici, nu evidențierea unor trăsături specifice modului prin care poetul își gândește și pre-gândește stratul sonor al liricii sale, ci comparația cu pictura naivă care va deschide o nouă direcție de receptare a poeziei mazilesciene, pe baza unor alăturări inedite ce abordează sincretic alăturarea literaturii cu alte formule artistice, după cum se va observa și în cronicile care vor avea ca subiect viitoarele volume ale lui Virgil Mazilescu.

[3] Ibidem.
[4] Șerban Foarță, *Jocul pe-o singură carte?*, „Luceafărul”, anul XI, nr. 1 (349), 4 ianuarie 1969, p. 3.
[5] Victor Ivanovici, *Virgil Mazilescu: Versuri*, „România literară”, anul II, nr. 21 (33), 22 mai 1969, p. 5.
[6] Ibidem.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Apărute în primii doi ani de la apariție, cele dintâi patru cronici dedicate volumului de debut *Versuri* deschid drumul către noi abordări critice, pe măsură ce viitoarele cărți semnate de Virgil Mazilescu vor continua să apară. Pentru început, este important să sesizăm, ca o primă etapă a receptării operei mazilesciene, pendularea criticilor între un suprarealism asumat și o recuzită stilistică de suprafață, lipsită de fond, a tehnicilor ce i-au consacrat pe marii poeți afiliați școlii lui Breton. De asemenea, grija poetului pentru stratul sonor al textelor sale marchează o idee importantă care va configura pe viitor tipare inedite de receptare a acestei opere.

II. 1970-1971. *Fragmente din regiunea de odinioară*. Poetul scenograf

Cel de-al doilea volum semnat de Virgil Mazilescu, *Fragmente din regiunea de odinioară* (1970) marchează o nouă etapă în receptarea poetului, în cele cinci cronici apărute în 1971 care frizează deseori alăturări ale liricii mazilesciene cu formulele poetice ale congenerilor săi.

Dan Cristea, care semnează prima cronică dedicată acestui volum, vede o relație de compatibilitate între emoția poeziei lui Virgil Mazilescu cu cea specifică lui Mircea Ivănescu, sesizând, de asemenea, caracterul monocord specific liricii mazilesciene. Într-un mod asemănător ca modalitate de abordare, însă total antinomic ca și argumentație, cronicarul descalifică primordialitatea aspectului muzical al acestei poezii, vorbind, în schimb, despre o violentare a cititorului prin intermediul unor rupturi ritmice care să fluidizeze discursul poetic: „Nu-i vorba nici de muzicalitate, pe care poetul o respinge prin frecventele-i suspendări de text, nici de o seducție a cititorului prin mijloace formale.”[7]. Virgil Mazilescu nu mai este privit ca un poet al rostirii, ci un autor care vede în cuvânt un impuls de a se interioriza, de a-și masca trăirile în spatele unor reflexe lingvistice colocviale, însă lipsite de o adresabilitate bine definită. Cronicarul identifică un blocaj retoric specific volumului, considerând că autorul *Fragmentelor*... mizează pe un soi de *bolboroseală*, nicidecum pe o exuberanță discursivă, exteriorizată. Tot aici, Dan Cristea surprinde, în continuarea cronicii lui Victor Ivanovici din 1969, o comparație similară a poeziei prezentului volum cu pictura naivă, în încercarea de a defini cinetica halucinantă și infantilă a universului mazilescian: „poetul (...) este mai strâns, mai programatic, mai aplicat pe un teritoriu. El *infantilizează*, e un naiv, cu simțul real dar și cu poezia ceremoniei.”[8]. În ciuda faptului că Dan Cristea vorbește despre un *teritoriu* mult mai restrâns pe care poetul își manifestă forța creatoare, cronicarul se ferește să emită judecăți critice privitoare la descendența creatoare a lui Virgil Mazilescu.

În opoziție cu această *reținere* taxonomică pe care Dan Cristea și-o asumă, se află părerea lui Florin Manolescu, cel care semnează una dintre cele mai categorice opinii privitoare la afilierea poetului la estetica suprarealistă, printr-o raportare tranșantă la suitele de afirmații contrare ale celorlalți cronicari: „Virgil Mazilescu este un suprarealist și lucrul acesta s-a observat de la prima lui carte, chiar dacă atunci pudoarea i-a împins pe mulți să inventeze scuze.”[9]. Dincolo de aceste considerente care nu se fundamentează pe un eșafodaj argumentativ specific, Florin Manolescu mai face scurte precizări despre strania calitate a versurilor, identificând principiul pe baza căruia Virgil Mazilescu își gândește poemul asemenea unui organism dinamic ce pendulează permanent între realitate și absența ei, sugerând discontinuitatea sintactică și semantică a textelor: „... pentru toate aceste poezii suntem obligați să facem o lectură prin recul. Un cuvânt ne apropie de realitate (sau de sens, cum vreți să-i spuneți), pentru ca, imediat, următorul să ne îndepărteze de

[7] Dan Cristea, *Virgil Mazilescu*: Fragmente din regiunea de odinioară, „România literară”, anul III, nr. 8, 18 februarie 1971, p. 14.
[8] Ibidem.
[9] Florin Manolescu, *Virgil Mazilescu*. Fragmente din regiunea de odinioară, „Argeș”, anul VI, nr. 3 (58), martie 1971, p. 13.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

ea. În felul acesta, poezia se transformă într-un joc de premise care obturează realitatea şi versurile avansează ca antenele unui melc."[10].

Necesitatea unei încadrări specifice în grilele unei estetici prestabilite a fost resimțită şi de Mircea Iorgulescu care, la rândul său, se arată circumspect cu privire la plasarea lui Virgil Mazilescu într-un tipar rigid. Mai precis, cronicarul îşi justifică absența unui verdict tranşant, făcând apel la ideea enunțată în 1968 de către Nicolae Manolescu, fără să insiste prea mult pe găsirea unui răspuns mulțumitor: „Cum a remarcat cândva Nicolae Manolescu, suprarealismul din *Versuri* este mai mult o chestiune de aparențe, chiar dacă într-un caz de extremă confuzie poetul a fost aşezat în descendența lui Voronca. În realitate, Virgil Mazilescu şi-a compus un stil eliptic, cu totul personal, izbitor printr-o insidioasă originalitate..."[11]. Chiar dacă nu oferă un răspuns problemei încadrării acestei poezii într-o formulă precisă, Mircea Iorgulescu duce mai departe una dintre liniile specifice de abordare a esteticii mazilesciene prin care se pot identifica doar elementele pe care poetul le sfidează, şi nu principiile concrete pe care acesta îşi fundamentează opera. Altfel spus, tendința de a spune despre poezia mazilesciană ceea ce *nu este*, în loc de ceea ce *este*, devine din ce în ce mai populară. Demnă de remarcat este observația prin care cronicarul vede un oarecare aspect regizoral orcherstrat cu luciditate de poetul *Fragmentelor...*: „... dacă în *Versuri* poezia se năştea prin inventarea unui ritual propriu, în *Fragmente din regiunea de odinioară*, ritualul este mai presus de poezie. Dincolo, poetul îşi impunea un rol, aici rolul îl copleşeşte, motiv de interogație, uneori sfâşietoare, asupra condiției specifice..."[12]. Retorismul, artificiul scenografic care, devansând fondul emoțional printr-o gestică lipsită de o semnificație imediată, reconfigurează o nouă modalitate de expresie poetică rămâne cea mai interesantă idee consemnată de Mircea Iorgulescu, reluată în noi forme cu prilejul unor alte discuții pe marginea volumelor mazilesciene viitoare.

Asemănătoare ca intuiție critică, însă insuficient dezbătută, este şi cronica lui Zaharia Sângeorzan care observă în cel de-al doilea volum semnat de Virgil Mazilescu că „Toată poezia este o comunicare care nu-şi mulțumeşte sensurile decât negându-se într-o dramă a invenției pe care poetul nu şi-o poate refuza..."[13]. Artificiul, rolul, masca încep să devină elemente recurente ale observațiilor critice. Dintr-un poet al rostirii, Virgil Mazilescu începe să fie perceput ca un scenograf ce îşi constituie cu o luciditate tranşantă un arsenal imagistic plin de tipare comunicaționale al căror sens primordial este deturnat. Rostirea se transformă, la rândul său, într-un artificiu, un corpus de elemente sintactice prestabilite pe care poetul le videază de sens, păstrând doar carcasa superficială prin care va restabili noi modalități de raportare la realitate. Fără să discute apartenența lui Virgil Mazilescu la o direcție estetică anume, Zaharia Sângeorzan reperează, aşa cum o făcuse şi Dan Cristea, elemente comune specifice poeziei mazilesciene şi liricii semnate de Mircea Ivănescu. Comparații de acest gen care vor reveni în discursul publicistic ulterior (în special alăturarea celor doi congeneri Mazilescu-Ivănescu) ajung să devină un element necesar argumentației critice, încercând să compenseze lipsa unei încadrări mult mai pertinente în chingile unor estetici bine definite. Chiar şi în acest caz, cronicarul remarcă nişte similitudini de suprafață care, în ultimă instanță, nu particularizează la un nivel mai aprofundat afinitățile dintre cei doi poeți, sfârşind prin a (re)descoperi o compatibilitate ce ține mai mult de atmosfera poetică survenită în urma unei lecturi empatice, decât de mecanismele interne ale textului.

[10]Ibidem.
[11] Mircea Iorgulescu, *Fragmente din regiunea de odinioară*, „România literară", nr. 26, 24 iunie 1971, p. 9.
[12]Ibidem.
[13] Zaharia Sângeorzan, *Virgil Mazilescu:* Fragmente din regiunea de odinioară, „Cronica", anul VI, nr. 11 (266), sâmbătă 13.III.1971, p. 3.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Tot în 1971, Şerban Foarţă revine cu o altă cronică aplicată celui de-al doilea volum semnat de Virgil Mazilescu, în care îşi completează ideile expuse în articolul din 1969, prin încercarea de a reconsidera riscurile receptării poetului printr-o grilă suprarealistă: „S-ar părea că, pe urmele suprarealiştilor (cu care are unele afinităţi), poetul *colează*. Ceea ce face el e, mai curând, un decupaj...”[14]. Cronicarul nu se raportează, în schimb, la o alternativă care să compenseze această non-apartenenţă estetică, rezumându-se, în special, la o analiză tematică, prin care identifică o mică suită de individualităţi ori elemente de compoziţie care obsedează universul ficţional mazilescian (copilăria ori tăcerea, de pildă). Demnă de remarcat este observaţia care-l particularizează pe Virgil Mazilescu în rândul poeţilor ce par a cocheta cu arsenalul sintactic şi imagistic suprarealist: „Mazilescu se instalează, cu bună-ştiinţă, în ambiguitate”[15]. Pre-existenţa unei *bune-ştiinţe*, a unei lucidităţi creatoare şi organizatorice care gândesc şi pre-gândesc mecanismul intern al poeziei fac, în opinia cronicarului, din Virgil Mazilescu un poet care, deşi manipulează sintaxa suprarealistă, o reconfigurează în baza unei formule poetice proprii.

Cel de-al doilea volum semnat de Virgil Mazilescu ridică, în rândul receptării critice din sfera publicisticii autohtone, probleme similare volumului de *Versuri* din 1968. Astfel, în ciuda caracterului monocord sesizat de anumiţi cronicari, receptarea poeziei mazilesciene frizează, şi de această dată, imposibilitatea determinării unei apartenenţe literare, culturale rigide care să probeze mecanismele acestei formule poetice inedite. Virgil Mazilescu rămâne, în general, pentru cronicarii momentului, un poet pseudo-suprarealist care face apel cu detaşare la contorsiunile unei sintaxe pe care le pre-gândeşte în mecanica propriilor texte. Cele mai importante idei care merită reţinute din acest eşantion publicistic vizează, pe de altă parte, extrapolarea din ce în ce mai recurentă a caracterului scenografic, artificial, gestual, ceremonial, pe alocuri ritualic, al acestei poezii de un retorism înşelător care manipulează parti-pris-urile sintactice ale unor situaţii comunicaţionale, vidându-le de semnificaţia primordială şi reconfigurându-le intenţionalitatea.

III. 1979. *Va fi linişte va fi seară*. Scriere şi rescriere

Mult mai slab aspectat la nivelul receptării critice este cel de-al treilea volum al lui Virgil Mazilescu din 1979, *Va fi linişte va fi seară*, care are şi specificul unei antologii în care poetul realizează o serie de exerciţii de rescriere a textelor anterioare, restabilindu-le mai mult sau mai puţin parţial structura iniţială. Cele două cronici care consemnează această apariţie editorială fac, paradoxal, ca acest volum să fie cel mai slab receptat dintre toate cărţile poetului şi, în acelaşi timp, după cum o va dovedi posteritatea, cel mai citit şi mai citat volum mazilescian. Singura explicaţie care poate justifica ecoul slab al cărţii din 1979 pare să fie cauzată fie de absenţa de nouă ani a poetului din schema editorială a momentului, fie de prejudecăţile cronicarilor care, din teama de a nu fi redundanţi, au preferat să ignore un volum ale căror texte deja făcuseră, deşi într-o altă formă, obiectul unor articole mai vechi. Cu toate acestea, decizia lui Virgil Mazilescu de a reveni la texte mai vechi nu a fost scriptic percepută ca un blocaj creator cu consecinţe nefaste pentru originalitatea universului ficţional. Dimpotrivă, puţinele opinii ale recenzorilor ridică la un alt nivel grilele de lectură specifice acestui poet extrem de pedant.

Fără să insiste pe o lectură comparativă cu variantele iniţiale ale textulelor mazilesciene, Dinu Flămând este primul care aminteşte pentru prima dată în paginile unei reviste, de afinitatea poetului cu grupul onirist. Dincolo de considerentele terminologice care nu primează în analiza prezentă, cronicarul este mult mai tentat să identifice o descencendenţă creatoare complexă care

[14] Şerban Foarţă, *Virgil Mazilescu:* „Fragmente din regiunea de odinioară”, „Orizont”, anul XXII, nr. 5 (205), 1971, p. 71.
[15] Ibidem, p. 70.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

depășește raportările obișnuite ale lui Virgil Mazilescu la spațiul autohton sau doar la filonul suprarealist: „Dacă ești la început tentat să recunoști apropierea de cinismul sec și exanguif, nu mai puțin melancolic, al unui Kavafis, sau de luxurianța formală (mult mai temperată însă la Mazilescu) a lui Saint John-Perse (numitul Leger va fi evocat și într-o șugubeață baladă), dacă ești tentat să întinzi imediat mâna după poezii de Paul Celan (de care poetul nostru pare uneori că se apropie prin expresionism lapidar), anulezi, totuși, asemenea transfere, căci există la Mazilescu o anumită persuasiune care este numai a lui..."[16]. Originalitatea raportărilor propuse de Dinu Flămând anunță un Virgil Mazilescu intertextual, deschizând ulterioare alăturări relevante pentru înțelegerea universului poetic aparent contradictoriu prin structurile sintactice pe care le propune. Pe lângă aceste afinități indispensabile receptării operei mazilesciene printr-un filtru mult mai larg de referințe, cronicarul remarcă pentru prima dată imediatitatea celei dintâi lecturi a poemelor care sfidează aparenta dificultate de a privi dincolo de strategia sintactică mazilesciană ce frizează uneori ininteligibilul: „În mod paradoxal, prima lectură pare a fi mai bogată și mai proaspătă decât o a doua sau o a treia."[17]. Dinu Flămând reabilitează calitatea retorică a textelor mazilesciene, problematizând premisele discursive ale acestei poezii de o inginerie discursivă inedită.

Nici opiniile consemnate de Lucian Alexiu, cel care semnează cea de-a doua cronică dedicată volumului *Va fi liniște va fi seară*, nu rămân calitativ mai prejos decât cele amintite anterior. Din contră, în ciuda faptului că recenzorul nu se preocupă de depistarea unor afinități estetice ale lui Virgil Mazilescu, prezentul articol aduce în discuție cel puțin o idee esențială ce vizează grija poetului pentru forma propriilor texte, prin care autorul restabilește noi conexiuni semantice. Această strategie pe care cronicarul nu o analizează suficient de aplicat pentru a evidenția particularități ale stilului mazilescian vor răspunde unor ulterioare analize privitoare la importanța decisivă a aspectului formal la care apelează poetul. De altfel, pentru Virgil Mazilescu aspectul formal al unui text este, el însuși, purtător de sens. În rest, consemnarea lui Lucian Alexiu este suficient de temperată, fără să depășească impresiile unei lecturi detașate prin care aceste depistează o suită de aspecte specifice textelor mazilesciene: „poemele nici nu mai șochează atât prin îndrăzneli imagistice, ori printr-o frazare particulară – ceea ce am reține acum în mod deosebit fiind (surprinzător, poate) fluiditatea discursului, tonul confesiv, un patetism impregnat de accente dramatice, echilibrate..."[18].

Fără a avea o reactivitate critică cel puțin la fel de bună precum volumele precedente, *Va fi liniște va fi seară* rămâne unul dintre cele mai apreciate cărți ale lui Virgil Mazilescu, prin care autorul se va impune prin lecturile ulterioare ca un autor intertextual a cărui încercare de punere în grilele unei taxonomii fixe se va dovedi cu atât mai dificilă. Ceea ce trebuie remarcat la nivelul strict al celor două cronici din anul 1979 este tentativa de a vedea în Virgil Mazilescu un poet cu o descendență internațională variată, a cărui grijă excesivă pentru formă poate destabiliza mai vechea opinie cu privire la abordarea dicteului automat ca instrument creditabil de scriere și de înțelegere a literaturii sale.

IV. 1984. *Guillaume poetul și administratorul*. Valențele romanului liric

În ceea ce privește ultimul volum publicat de Virgil Mazilescu în anul 1983, *Guillaume poetul și administratorul*, publicistica anului 1984 consemnează patru cronici apărute înainte de moartea autorului (survenită în același an pe data de 10 august).

[16] Dinu Flămând, *Fragmente din mai multe regiuni*, „Amfiteatru", anul XIV, nr. 9 (165), septembrie 1979, p. 9.
[17] Ibidem.
[18] Lucian Alexiu, *Va fi liniște va fi seară*, „Orizont", anul XXX, nr. 52 (614), 27 decembrie 1979, p. 2.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Opiniile lui George Alboiu captate într-un scurt articol cu tentă mai degrabă rezumativă, decât exegetică revin la mai vechile idei vehiculate în publibistică, readucând în discuție afinitățile pe care Virgil Mazilescu le-a creat cu alte nume marcante ale liricii momentului: „Dintre contemporani, M. Ivănescu a practicat un asemenea gen de poezie unde lirismul (...) mimează epica pe spații restrânse. Surpriza sintactică, cultivată cu ironie frenetică și nonșalantă, îl apropie de Gellu Naum."[19]. De altfel, miza lui George Alboiu se dovedește a fi mult mai canalizată în direcția depistării unor elemente comune cu universul ficțional al altor autori români, decât în direcția unei exegeze. Singura opinie critică prin care cronicarul depășește această trecere în revistă, prea puțin analitică, amintește de strategiile stilistice abordate de poet, așa cum recenzorii primelor două volume o remarcaseră la fel de bine: „Virgil Mazilescu izgonește programatic retoriza din textele sale dar acestea câștigă în relevanță tocmai printr-o anume robustețe retorică atent strunită..."[20].

Mult mai critică, dar, în același timp, mult mai pertinentă este reacția lui Constantin Pricop ce reconsideră încă o dată injustețea raportării la estetica suprarealistă a acestei poezii: „Apropierea de suprarealism mi se pare încă o dată relativă și posibilă numai datorită unor aspecte exterioare, poetul nepunând în libertate inconștientul gata să nască imagini mai puțin sau mai mult strălucitoare, într-o ordine aleatorie."[21]. Aspectul cel mai demn de luat în seamnă a cronicii de față constă în relevarea caracterului regizoral al demersului poetic adoptat de Virgil Mazilescu, privit ca un creator ce-și premeditează actul scriptic, nicidecum un scriitor ce frizează automatismul discursiv, în ciuda echivocului inevitabil cauzat de formulele sintactice uzitate; „Însăși nevoia de a organiza volumul în jurul unui personaj indică elementele de regie de care uzează poetul."[22]. Constantin Pricop nu absolutizează, în schimb, acest demers creator, permițându-și o opinie ușor circumspectă în legătură cu exagerarea butaforică pe care poetul o îndreprinde, amendând o posibilă cădere în manierism.

Nu foarte originală în exprimarea unor idei novatoare de receptare a operei mazilesciene este cronica lui Radu G. Țeposu care reabilitează o serie de premise deja enunțate în publicistica anterioară, începând chiar cu o alăturare a operei mazilesciene cu poezia lui Mircea Ivănescu: „La Mircea Ivănescu starea poetică provine din acumulări lente; la Virgil Mazilescu, din intensificarea și desfolierea enunțului până la structura pură și nealterată a acestuia. Într-un fel, e destul de curioasă această procedură care uzează de comprimarea sintaxei și de abolirea punctuației tradiționale."[23]. Ceea ce cronicarul remarcă în formula poetică mazilesciană ca aspect esențial construcției lirice este concentrarea discursului, esențializarea frazei, depistând, totuși, o tentativă ușor calofilă a lui Virgil Mazilescu ce se refugiază în măști dramatice, cu scopul de a face din propria emoție un obiect exterior percepției: „Deși eforturile poetului se îndreaptă întotdeauna spre sporirea emoției prin concentrarea sintactică, puține sunt trădările eului liric față de propria-i experiență. (...) Mazilescu face mai mult decât să eufemizeze fizionomia suferinței; el o proiectează într-o aură tragică și impersonală..."[24]. În ultimă instanță, tehnica disimulării, a refugierii în personaj, pendularea între incoerența unui limbaj cu inflexiuni onirice și structurile lexicale specifice banalului rămân relevante pentru înțelegerea acestui hibrid literar.

Relevantă și, totodată interesantă prin faptul că marchează ultima cronică apărută în timpul vieții poetului este cea semnată de Nicolae Manolescu, același care a redactat și prima cronică a

[19]George Alboiu, *Din aventurile poetului*, „Luceafărul", nr.3, 21 ianuarie 1984, p. 7.
[20]Ibidem.
[21] Constantin Pricop, *Stiluri poetice*, „Convorbiri literare", anul XC, nr. 2 (1170), februarie 1984, p. 5.
[22]Ibidem.
[23]Radu G. Țeposu, *Guillaume și Margareta*, „Flacăra", anul XXXIII, nr.6 (1495), vineri 10 februarie 1984, p. 14.
[24]Ibidem.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Versurilor din 1968. Reluând câteva idei pe care deja le enunțase în primul articol, criticul îl apropie pe poet de avangardiștii antebelici, depărtându-l de estetica suprarealistă, de la care Virgil Mazilescu preia doar tiparele superficiale ale unei sintaxe frânte: „Dicteul automatic este la el pur exterior, o mimare a tehnicii suprarealiste. *Guillaume poetul și administratorul* este un roman liric cu trei personaje și fără un subiect propriu-zis. Epicul acesta pur era cunoscut dadaiștilor.”[25]. Nicolae Manolescu remarcă, de asemenea, o tactică a disimulării, sugerând elemente ale unei tehnici ce mizează pe schimbul de măști, pe simularea unor emoții, în baza unor prefabricate sintactice pe care poetul le trece printr-o suită de strategeme stilistice specifice: „sărăcia, dacă nu chiar lipsa punctuației, aparenta incoerență sintactică, bizarul și ilogicul. (...) Egocentrismul e înlocuit de depersonalizare.”[26].

Începuturile cronicilor literare care-l au ca subiect pe autorul volumului *Va fi liniște va fi seară* marchează o abordare extrem de complexă, câteodată mefientă cu privire la tiparele estetice ale liricii momentului. Dacă în prima etapă a receptării, Virgil Mazilescu este adjudecat ca un stilist, estet, poet inedit prin formă și prin conținut, în receptările curente, acesta este privit într-o aură idealizată, tragică, fără o detașare obiectivă care să privilegieze o analiză critică novatoare. Acest detaliu deloc neglijabil este cât se poate de explicabil dacă ne raportăm la o critică publicistică de aproape 5 decenii ale cărei păreri divergente nu au făcut, în ultimă instanță, decât să potențeze spectrul mitic al unei poezii de o versatilitate atât de complexă, încât orice abordare exhaustivă și orice tentativă de sistematizare a sa să fie sortită eșecului.

BIBLIOGRAPHY

1. Alboiu, George, *Din aventurile poetului*, „Luceafărul”, nr. 3, 21 ianuarie 1984;
2. Alexiu, Lucian, *Va fi liniște va fi seară*, „Orizont”, anul XXX, nr. 52 (614), 27 decembrie 1979;
3. Cristea, Dan, *Virgil Mazilescu*: Fragmente din regiunea de odinioară, „România literară”, anul III, nr. 8, 18 februarie 1971;
4. Flămând, Dinu, *Fragmente din mai multe regiuni*, „Amfiteatru”, anul XIV, nr. 9 (165), septembrie 1979;
5. Foarță, Șerban, *Jocul pe-o singură carte?*, „Luceafărul”, anul XI, nr. 1 (349), 4 ianuarie 1969;
6. Foarță, Șerban, *Virgil Mazilescu:* „Fragmente din regiunea de odinioară”, „Orizont”, anul XXII, nr. 5 (205), 1971;
7. Iorgulescu, Mircea, *Fragmente din regiunea de odinioară*, „România literară”, nr. 26, 24 iunie 1971;
8. Ivanovici, Victor, *Virgil Mazilescu: Versuri*, „România literară”, anul II, nr. 21 (33), 22 mai 1969;
9. Manolescu, Florin, *Virgil Mazilescu*. Fragmente din regiunea de odinioară, „Argeș”, anul VI, nr. 3 (58), martie 1971;
10. Manolescu, Nicolae, *Poetul în țara minunilor*, „România literară”, anul XVII, nr. 10, 8 martie 1984;
11. Manolescu, Nicolae, *Un poet: Virgil Mazilescu*, „Contemporanul”, nr. 25 (1132), vineri 21 iunie 1968;

[25] Nicolae Manolescu, *Poetul în țara minunilor*, „România literară”, anul XVII, nr. 10, 8 martie 1984, p. 9.
[26] Ibidem.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

12. Pricop, Constantin, *Stiluri poetice*, „Convorbiri literare”, anul XC, nr. 2 (1170), februarie 1984;
13. Sângeorzan, Zaharia, *Virgil Mazilescu:* Fragmente din regiunea de odinioară, „Cronica”, anul VI, nr. 11 (266), sâmbătă 13.III.1971;
14. Țeposu, Radu G., *Guillaume și Margareta*, „Flacăra”, anul XXXIII, nr. 6 (1495), vineri 10 februarie 1984;
15. Ulici, Laurențiu, *Rezonanța primelor volume*, „Luceafărul”, anul XI, nr. 46 (342), 16 noiembrie 1968.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

SHAKESPEARE'S BRITISHNESS GLOBALISED ON THE OPERA STAGE

Alina Botez

Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: This paper looks at the way in which the newer medium of opera rivals with the veteran Elizabethan drama. The Bard's works draw upon several icons of Britishness that travel transnationally, temporally and across genres as they are adapted from spoken to sung discourse. Probably the most important of these symbols are the Crown and the institution of monarchy. Adolphe Adam's 1830 pastiche Henri V et ses compagnons preserves the famous scene in which Falstaff plays the King in 1 Henry IV II.4.365-41, as does Gustav Holst's At the Boar's Head, a musical interlude conceived as a medley of folk tunes meant to enhance its Englishness.

As official residence of the British Royal Family, Windsor looms large in Shakespeare's plays and the operas they inspired. The Garter Inn is a fruitful source of zest in Verdi's Falstaff. But Ambroise Thomas's 1850 Le songe d'une nuit d'été experiments with postmodernism avant la lettre as it turns Shakespeare and Queen Elizabeth I into characters, while Falstaff is here the Governor of the Queen's domain at Richmond.

The Order of the Garter is another revered British institution that appealed to certain librettists (especially Boito), but a less famous one – the mediaeval practice of bird oaths – becomes a highly interesting addition to Shakespeare's text in Royer and Romieu's Henri V. The latter inspired their Vow of the Peacock from Jacques de Longuyon's 1312 chanson de geste Les Vœux du Paon, which echoes Edward I's Vow of the Swan at Westminster Abbey in 1306.

Another central issue is that of language and translation that, together with the means germane to music, refigure Britishness, national identity and statehood function of cultural contexts and mentalities through the globalisation triggered by the adaptation of Shakespeare's plays into another mode of expression – that of opera.

Keywords: Shakespeare, opera, adaptation, mentalities, translation

Four centuries after his death, Shakespeare continues to conquer the Globe, not only on the theatre stage, but also through a process that Bolter and Grusin have called remediation: new media achieve their cultural significance by paying homage to, and refashioning, earlier media. This paper looks at the way in which the newer medium of opera rivals with the veteran Elizabethan drama.

The Bard's works draw upon several icons of Britishness that travel transnationally, temporally and across genres as they are adapted from spoken to sung discourse. But if Shakespeare uses them as historical and geographical references to make the action more readily accessible to his English audience, the foreign librettists employ them imagologically – that is, as cultural stereotypes that should conjure up the essence of Britishness in the mind of the public. This article will make a cursory analysis of such national insignia.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Probably the most important of these symbols are the Crown and the institution of monarchy, which London hosts as the centre of the kingdom and of the empire. Two operas preserve the famous scene in which Falstaff plays the King in *Henry IV* Part I("this chair shall be my state, this dagger my sceptre, and this cushion my crown" – II.4.365-416): Adolphe Adam[1]'s 1830 pastiche[2]*Henri V et ses compagnons*[3]and Gustav Holst's 1925 *At the Boar's Head*, a musical interlude in one act conceived as a medley of folk tunes. Shakespeare's plays stand out by their surprisingly scarce settings in London or references to it. The *Henriad* is one notable exception, in which the stage depicts sites in the English capital in many scenes.

Adam's pastiche is a farrago of bits and pieces of music belonging to several major composers – Weber, Meyerbeer, Spohr and Lully –, glued together by his deft hand, probably also using a few pages actually written by him. *Henri V et ses compagnons* does not have a libretto proper. All the sources make reference to a 'play' (not an opera) written by François Auguste Romieu and Alphonse Royer[4], and practically all the text adapted from Shakespeare was spoken, not sung. Although it makes a point of underlining the Englishness of the setting, the play adds a whole amorous intrigue (Henri – Nelly – Edouard de Northumberland) that is entirely foreign to the original text and French in spirit. Its literary quality is in general very poor, except for a few sparkling passages.

The impersonation of the King takes place in Act II – in London, which is indelibly connected with the idea of government and sovereignty, of seat of the crown and of kingship. When Henry says he will no longer be able to avoid meeting his father, Falstaff suggests they should role play so that the Prince might rehearse. Therefore, Falstaff plays the King, much as in *Henry IV*. In this adaptation, he uses a table as his throne, a carpet as his royal cloak and a cushion as his crown[5]. A very inspired addition to the text, the first one in this play, is that Henri asks him, with a ruthlessness that is entirely typical of Shakespeare's Hal, where he will take some dignity in order to resemble the king. In the absence of Mrs. Quickly (eliminated from the pastiche), Gadshill[6] is the designated queen, a fairly humorous idea, reminiscent of Bardolph's travesty in *The Merry Wives of Windsor*. Falstaff addresses the 'King' with 'Votre Altesse', which is a mistake (it should be 'Votre Majesté'), and an extremely surprising one, since France was still a monarchy, and one with such a long history and tradition at that, with strict and rigid rules of protocol and etiquette.

[1]Today, Adam is almost exclusively known worldwide for his famous ballets *Giselle* and *Le Corsaire*, and the beautiful Christmas song (*cantique de Noël*) "Minuit, chrétiens", translated into English as "O, Holy Night".

[2]The term *pastiche* or *pasticcio* is apparently derived from the Mediaeval Latin noun *pasticium* (thirteenth century), which denoted a type of pie or pastry. Like the eponymous pie, the pastichein art is always some sort of mixture, of mélange, even if it may take many forms.

[3] It is the first opera adaptation of Shakespeare's *Henry IV.*It has never been printed or revived, so I have purchased a facsimile of the extant manuscript from the Bibliothèque Nationale de France. In order to decipher the text of the sung music, I have scrutinised the surviving score.

[4]The text of the play is available on the internet and it can only be consulted online, using the magnifying glass of the site. It is worth mentioning that Royer and Romieu consistently use the French orthography of the Prince's name (spelled with a final i), while Adam usually uses the English variant

[5] In Shakespeare's play – "this chair shall be my state, / this dagger my sceptre, and this cushion my crown" – II.4.365-416.

[6] In the anonymous Elizabethan play *The Famous Victories of Henry the fifth: Containing the Honourable Battel of Agin-court: As it was plaide by the Queenes Maiesties Players* (printed in 1594), used as inspiration for Shakespeare's *Henriad*, the thief Cutbert Cutter is nicknamed Gad's Hill because he is "a taking fellow / Upon Gad's Hill in Kent" (qtd. in Bevington, note to 101, *1 Henry IV*, 139). Shakespeare takes over the nickname and uses it as the thief's only name, which creates some confusion with the 'eponymous' location near Rochester where the robbery takes place, while the spectators are left to deduce the connection on their own, to their great enjoyment. In Shakespeare's play, Gadshill only appears in three scenes, as he is merely the setter of the robbery. In the pastiche he is given a much ampler role, as he practically replaces Ned Poins.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

The rehearsal of Hal's audience to the King is also central in *At the Boar's Head*, written in 1925. But since Gustav Holst was an English composer who wrote his own libretto, he had the huge advantage of using Shakespeare's actual text. He therefore preserved the original props: "this chair shall be my state, / this dagger my sceptre, and this cushion my crown" (Holst 35), and Mrs. Quickly will masquerade as queen. Musically, the fragment starts by using Renaissance sources, and then seamlessly slides into discursive twentieth century style.

There are other references to the institution of monarchy in Royer and Romieu's *Henri V et ses compagnons*. For instance, Prince Henry makes his entrance introduced by woodwinds that imitate the mediaeval flourish used to mark the entrance of royalty on stage.

Because of Hal's debauchery, he is treated disdainfully by all the characters. The tax collector is the first to show a sign of respect to the Prince, begging his pardon and calling him Your Grace. Before him, even the drinkers could not be bothered.

Sir John Flastaff proposes they should rob the collector. The first inkling into the Prince's future royal integrity as Henry V is that he tells them through his teeth that it is the King's money.

Monarchy is also always metonymically present through its residential cities and appointed officials. As residence of the British Royal Family, Windsor looms large in Shakespeare's plays (especially *Henry IV Parts* I & IIand *The Merry Wives of Windsor*) and the operas they inspired. It is situated twenty-three miles west of London (Charing Cross), and its famous Windsor Castle functioned as a worthy alternative to Buckingham Palace, while St George's Chapel (containing the royal shrine of the murdered King Henry VI, became a major pilgrimage destination – for Londoners in particular.

The Garter Inn in Windsor is a fruitful source of zest in Verdi's *Falstaff* on a libretto by Arrigo Boito. This inn used to stand together with the White Hart almost opposite where the Statue of Queen Victoria now stands on High Street, but the pubs have been demolished and replaced.

The name of the inn was of course connected to the Most Noble Order of the Garter, founded in 1348, which is the highest order of chivalry in England and the United Kingdom. It is dedicated to Saint George, the patron saint of England. At the founding of the Order of the Garter, twenty-six "poor knights" were appointed and attached to the Order and its chapel. After the knights objected to being termed "poor", King William IV redesignated them in the nineteenth century as the Military Knights of Windsor, which clearly demonstrates the bourgeois reinterpretation of the virtue of poverty.

Shakespeare's choice of this inn is doubtlessly due to the motto on the emblem of the order – *Honi soit qui mal y pense*. There are many variants of the legend of its origin, among which the most common is that King Edward III was dancing with the Countess of Salisbury at a court ball at Calais when her garter fell from her leg. As the surrounding courtiers sniggered, the king picked it up and returned it to her, exclaiming "shame on him who should think evil of it!" *The Merry Wives of Windsor* is also referred to as the Garter play, since Falstaff – a character forged after the historical Lollard John Oldcastle – is a knight of the Garter and thinks nothing *but* evil; but so do Ford and other characters in the play.

Verdi and Boito translate the name of the inn into Albergo dellaGiarrettiera and they preserve as characters both Mine Host of the Garter and Robin, the page. In Graham Vick's production at the Bucharest Opera House (2014), after he goes to make himself handsome ("Vado a farmi bello", he says – Verdi 176), Sir John emerges dandified in full Knight of the

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Garter attire from an ecological toilet smeared with excrement that also appears to serve as dressing room.

In the same English director's earlier and far more felicitous staging at the Royal Opera House Covent Garden (1999), the motto of the order – "Honi soit qui mal y pense" – decorates the knight's *bed*, which is at the same time an allusion to his shameful intentions regarding the merry wives, as well as a disparaging comment on his decayed manhood, as no evil can be thought of that bed, since Sir John is decidedly impotent. The fact that the motto and insignia are flanked by two unicorns is a direct indication of the fact that the honour supposed to be rewarded by this Most Noble Order is pure phantasy in Falstaff's case. During the Honour monologue, the bed is disassembled and Bardolph fights Sir John with the motto, while Falstaff duels with him using a unicorn as a sword, and the motto is both 'vanquished' and banished.

The symbol of the garter is also associated with royalty and honour in Adam's pastiche *Henri V*. The Prince pursues the beautiful Nelly and woos her at the London house of her brother Harcourt[7], who has by now betrayed the prince. This is where Henry receives the news of his father's death. He asks Nelly's permission to yield to his grief and gives her his Order of the Garter. As long as she does not return it to him, he pledges that no other woman will ascend to his throne. When the rest are gone, Harcourt takes the Garter and calls his sister Queen of England. In the final scene – that of Hal's coronation as Henry V – Nelly, who loves the Duke Edouard de Northumberland, appears on a balcony, dreading the moment. She lets the Garter drop at Henry's feet, thus rejecting his proposal. The King then addresses Edouard – who is both his rival and his vanquished political enemy, but has nevertheless saved his life. Henry says he does not want to be in his debt, asks him to pick up the Garter and have it wrapped around his knee by Miss Harcourt, future Duchess of Northumberland, as a pledge of honour, allegiance and love.

If Windsor and its Garter Inn are so present in *The Merry Wives* and Verdi's *Falstaff*, in Ambroise Thomas's 1850 *fantaisie lyrique Le songe d'une nuit d'été* Falstaff is the Governor of the Queen's domain at Richmond, nowadays a suburban town in southwest London. This is an astute touch, since Richmond Palace – a royal residence – was particularly associated with Elizabeth I, who spent her last days there.

Act I takes place at the Mermaid Tavern in Richmond, on the banks of the Thames. Historically, the tavern was not situated there, but in Cheapside[8] – a street in the City of London (the financial centre of London both in the Renaissance and in modern times), which used to host some of the main produce markets in the capital. In the Middle Ages, the royal processional route from the Tower of London to the Palace of Westminster included Cheapside and on the day preceding Elizabeth I's coronation (January 1559), a pageant was organised for her entertainment in Cheapside[9].

During the Elizabethan era, The Mermaid was located east of St. Paul's Cathedral, on the corner of Friday Street and Bread Street, as Ben Jonson also testifies in his epigram "On the

[7]Harcourt is also borrowed from Shakespeare, from *2 Henry IV*, but there he is a minor character who only appears once to reinforce Westmoreland's good news about the rebels' defeat by the Sheriff of Yorkshire (V.3.94-101). In the pastiche, he is Henri's most important companion except for Falstaff and, like him, he is a gentleman. His part is entirely made up by Royer and Romieu.

[8]The name has no connection to the modern meaning of *cheap*, coming from the Old English word for 'market place' and being frequently given to commercial streets.

[9] Cheapside has numerous literary connections. John Milton was born there, Geoffrey Chaucer grew up there, Thomas Middleton wrote a play about it in 1613 (*A Chaste Maid in Cheapside* – revolving around the goldsmiths who worked there during the Renaissance), while William Wordsworth and Jane Austen made references to it in their writings and Charles Dickens Jr. included it in his *Dictionary of London* in 1879.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Famous Voyage". It was the nest of a serious drinking club humorously called "Fraternity of Sireniacal Gentlemen", which included some of the leading literary figures of the age – Ben Jonson, John Donne, John Fletcher and many others. Shakespeare is also said to have been of the party and numerous artists depicted imaginary scenes of the group's revelries throughout the nineteenth century. There is no attestation of the Bard's presence there, but "one of the signatures to the Shakespeare Deed was of William Johnson, a citizen and wine merchant of London who is thought to have been the landlord of The Mermaid Tavern" at the time ("Shakespeare's London"). Regardless of Shakespeare's presence there, however, the Mermaid made such an impression on the literary talents of the time as to be mentioned in a great number of works, among which the most exalting is John Keats's "Lines on the Mermaid Tavern": "Souls of Poets dead and gone, / What Elysium have ye known, / Happy field or mossy cavern, / Choicer than the Mermaid Tavern?" In it he echoes – two centuries later – the reference to the delicious Canary wine of the Mermaid made by Ben Jonson in his poem "Inviting a Friend to Supper"[10].

In the French libretto written by Joseph-Bernard Rosier and Adolphe de Leuven for Ambroise Thomas's *Le songe d'une nuit d'été*, the tavern is called La Sirène– a wily choice of venue, as it subliminally suggests both the presence of the river (Thames) and the thralls of sexual temptation[11].

This opera is indeed a fantasy, since it has no connection with *A Midsummer Night's Dream*, but experiments with postmodernism*avant la lettre* as it turns Shakespeare and Queen Elizabeth I into characters who are, moreover, in love! No two personalities could be better icons of the English national identity, and that is why this opera, written by a French composer, was chosen for the inauguration of the Channel Tunnel on 7 June 1994. The production belonged to the Imperial Theatre of Compiègne, but the costumes were provided by the Royal Shakespeare Company. It was staged with love, respect and professionalism. As stage director, Pierre Jourdan said it effectively made Shakespeare and Elizabeth I 'the god-parents' of the Channel Tunnel (qtd. in Hoenselaars 161). It was a French opera staged in a French theatre, with a subject set in England (London and Richmond) and revolving around icons of English history and culture, graced by the collaboration with the main theatrical company dedicated to Shakespeare: it was therefore the ideal work to make this symbolic connection between the two countries[12].

***

London, the capital city, is surprisingly little present in Shakespeare's plays, and even less so in the operas they inspired. However, the institutions that represent it are depicted in some of them. Thus, in Thomas's opera, the cheerful party gathers at the Mermaid/Sirèneon a stormy night following a performance at the Globe – the theatre where Shakespeare has just scored a new success. The reference is, of course, to the famous theatre in Southwark, London, built in 1599 by Shakespeare's company "The Lord Chamberlain's Men" and destroyed by fire in 1613. Its modern reconstruction opened in 1997 and is thriving in its artistic endeavour.

In Adam's pastiche, the final scene – that of Henry's coronation – takes place in Westminster Square, with the renowned Gothic Abbey in the background – iconic for its long tradition of being the coronation and burial site for English and, later, British monarchs.

The action of Gustav Holst's opera unfolds at The Boar's Head – the historical Eastcheap inn that Shakespeare chooses as headquarters for Sir John and his ribald followers in *Henry IV*

[10] Many other poets have made reference to the Mermaid Tavern in their works almost until the end of the twentieth century.
[11] The Parisian audience could not be expected to make the connection with the historical Mermaid Tavern or know where it used to be situated.
[12] Romania was also represented by soprano Micaela Mingheraș as Nelly!

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

parts I and II. Eastcheap[13] is a street in central London that used to be the main meat market in the City of London in the Middle Ages. Originally, the eponymous sign depicting the boar's head was in the centre of the façade of the inn. The building was demolished in 1829, but it proved to be such an 'institution' that it was rebuilt in 1868 and great care was given to its sign. The exterior is decorated with references to the original tavern.

The first act of Adam's pastiche also starts in a tavern, this one near London, which at page 11 Henry calls Brodley – a fictional name. This one is kept by a hostess who, for an unfathomable reason, is baptised Mistriss Martinn [*sic!*]. The name must have sounded typically English to the authors, just as it would to Eugène Ionesco in his *La Cantatrice chauve* (*The Bald Soprano* – 1950). It cannot indeed be Mrs. Quickly, since her inn is in Eastcheap, and Henry clearly says that Harcourt has made them betray Eastcheap for Brodley (outside London). The hostess even alludes to Mrs. Quickly intertextually: "Does this drunkard think he can make me trot like that poor hostess of Eastcheap, whom your debts have ruined?" (Royer 6-7).

***

Britain lives in the imagination of the public through its representative institutions and values. In Adam's *Henri V*, Sir John acts as a mentor to his nephew Seyton[14]. Falstaff must teach him the theory of kidnapping, a subject matter he is tackling for the first time. Seyton flatters his uncle, swearing by all the devils (to Falstaff's approval of this good oath) that the University of Oxford should be enlarged if his uncle were to have tenure there, thus proving that the famous university was then – as it is now – emblematic of England in the eyes of France and the world.

Not only places are iconic of England, but great personalities too. Richard the Lionheart is such a character, as he inspired the numerous popular legends about Robin Hood, as well as Walter Scott's *Ivanhoe*. In France, *Le Jeu de Robin et de Marion* was the earliest French secular play with music – so arguably an ancestor of opera. Written around 1282 by Adam de la Halle, it is a dramatisation of the traditional mediaeval genre of the *pastourelle*. Even if no direct connection has been discovered between it and *Robin Hood*, it has always been seen as a point of communion between the English and the French. So, in *Henri V* written by Royer and Romieu – both Frenchmen –, Falstaff will underline his Englishness by singing an aria with chorus not preserved by the score, whose humorous text tells a story about King Richard I. The general idea is that Richard is dead (as well as Caesar, Charlemagne and Roland), while Falstaff is in good shape, so his fate is better than theirs[15]. It is a highly interesting insertion, taking into account the fact that the character was well-known to the Parisian opera-going public due to Grétry's *opéra comiqueRichard Cœur-de-lion*, written in 1784 and quite popular afterwards.

***

Traditions, institutions and official positions can also be emblematic of Britishness. Thus, *Henri V* features a tax collector and a sheriff – maybe dear to the French public also because of the Robin Hood legends. The Sheriff is addressed as Sir Gascoigne[16] and fuses two characters into one. A Sheriff comes to the inn for Sir John in *Henry IV* Part I too, but he leaves, as Hal tells him that Falstaff is not there (he is in fact hiding behind the arras). But, at the end of *Henry IV* Part II, the Lord Chief Justice thinks he will be repudiated because he has once rebuked and sent

[13] The name is derived from the above-mentioned Old English word meaning market.

[14] A name borrowed from a secondary character in *Macbeth* who reports the queen's death. Of course, the name has the particular appeal of being homophonous to Satan.

[15] One quatrain synthesises both the monologue on honour (V.1.129-140) and that on counterfeiting (V.4.110-126) in *1 Henry IV*, inevitably turning the couplets into a drinking song "Vivre, voilà l'essentiel; / Eh! qu'importe la gloire? / Du jour où l'on meurt immortel, / On a cessé de boire" (Royer 12) – "To live, that is essential; / Eh! What does glory matter? / Once you have died immortal, / You have stopped drinking" [my translation].

[16] Erroniously, as the title should be used with the first name.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

to prison the immediate heir to the throne of England (V.2.69-70) for having struck him or boxed his ear in public. This is based on Holinshed's *Chronicles*, Hall's *Chronicles* and the anonymous play *Famous Victories*, all of which report the incident in which the young prince strikes Sir William Gascoigne, the Lord Chief Justice of the day. Royer and Romieu thus telescope two characters into one.

The position of alderman is also preserved in Adam's *Henri V* as a quotation from Shakespeare[17]. An alderman was (and is) a member of a local governing assembly or council in many jurisdictions founded upon English law, but the term had no clear definition until the nineteenth century. Shakespeare's father was an alderman.

Sherry also becomes a stamp of Englishness, even if it is originally a wine from Andalusia – more precisely from Xérès – but it was also adopted in England. It was previously known as sack[18] – another term that is very dear to Sir John and his followers. Falstaff has a whole monologue on the virtues of 'sherris' (and sack in general) in *Henry IV* Part II (IV.2.83-120), so it looms large in Royer and Romieu's *Henri V* and in Verdi's *Falstaff*. However, in the German Singspiel *Die Lustigen Weiber von Windsor*, Otto Nicolai replaces it with Sekt – a sparkling wine very popular in Germany – to make it familiar to his audience, who were not... sherry drinking!

A less famous British tradition is the mediaeval practice of bird oaths, a highly interesting addition to Shakespeare's text in *Henri V* which establishes another point of convergence between French and English culture. Bird oaths were practised in late mediaeval France, especially the Vow of the Pheasant and the Vow of the Sparrow Hawk. In England too, on 22 May 1306, Edward I took the Vow of the Swan, swearing to avenge the murder of John III Comyn, Lord of Badenoch, and the desecration of Greyfriars Church in Dumfries (Scotland) by the Earl of Carrick Robert Bruce[19]. In *Henri V*, the Duke of Lancastre [*sic!*], Hal and the others take the Vow of the Peacock, which seems to be entirely literary, devised by Jacques de Longuyon in his *chanson de gesteLes Vœux du Paon* in 1312. But due to the popularity of this poem, the vow seems to have been taken for a historical fact.

Finally, music can also be an ambassador of Britishness. Gustav Holst's *At the Boar's Head* is conceived as a medley of English folk tunes, an idea that sprouted in 1924, when Holst was convalescing from an illness and thus had the leisure to read a lot. As Colin Matthews says (5), Holst began to work almost by accident. He had recently been rereading *Henry IV, Part I*when, as he perused Cecil Sharp's volume of country dance tunes, he suddenly realised that a Morris tune[20] was a perfect fit to the words he had just read in the play from the point of view of rhythm and metre. He pursued this observation and, as Imogen Holst reminisces, "As soon as he had begun work on it he found, to his delight, that it was 'an opera that wrote itself', and he revelled in solving its intricate problems. (…) he set out to enjoy himself, indulging in his love of counterpoint and basking in the sense of freedom that it brought him" (I. Holst 67).

[17]The Prince is taken with Nelly's figure even if he cannot see her face. He says that "sa taille tiendrait dans la bague d'un alderman[17]", the exact translation of Falstaff's assertion that his own waist "could have crept into any alderman's thumb-ring"[17] when he was Hal's age (*1 Henry IV*,II.4.320-1). Amusingly, in the pastiche Falstaff replies that he likes his own waist better, which might be a very subtle, scholarly allusion to the inversion of the roles between the play and the pastiche.

[18]From the Spanish *saca*, meaning extraction from the *solera* (the lower level of the set of barrels used when blending the wine).

[19]Mediaeval court financial account books keep mundane records of this feast, during which 267 men were knighted in London at Westminster Abbey.

[20]A form of English folk dance whose music was based on rhythmic stepping and the execution of choreographed figures. The dancers usually wore bell pads on their shins and occasionally used implements such as sticks, swords and handkerchiefs. The earliest known and surviving English written mention of a Morris tune was in London (dated to 1448).

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Most of the material (twenty-eight country dance tunes) comes from John Playford's *The English Dancing Master* (1651). He also included four Morris tunes and one traditional country dance from Cecil Sharp's collection, as well as three ballads from Chappell's *Popular Music of the Olden Time* and two folksongs from G. B. Gardiner's manuscript collection. Therefore it too can be classified as a pastiche.

On the other hand, Adam's score to *Henri Vet ses compagnons* contains a Caledonian March, probably in honour of the Scottish rebels and of Bardolph, who is unaccountably turned into a Scot in this adaptation. There seems to be a vague imitation of bagpipe music, as a number of instruments (bassoons, second violins, violas and double-basses) keep a continuous drone throughout great portions of the piece. The first theme vaguely reminds the listener of the bagpipe's melodic line through its semiquavers[21]. Sudden interventions from the woodwinds and brass also suggest the occasional intensifications in bagpipe music.

Another chorus makes an attempt to imitate a merry English folk song, while the chorus entitled "Fils vaillants de l'Angleterre" ("Valiant Sons of England") also has a drone-like orchestration like the Caledonian March, probably also meant to evoke the bagpipe.

All these imagological topoi, along with proper nouns and in certain cases the English language, refigure Britishness, national identity and statehood. London, its cityscapes, its distinctive charm and its emblematic personalities and institutions function as ambassadors of Englishness to various cultural contexts and mentalities through the globalisation triggered by the adaptation of Shakespeare's plays into another mode of expression – that of opera.

BIBLIOGRAPHY

Adam, Adolphe. *Henri V et ses compagnons*. Manuscript. Bibliothèque Nationale de France. Paris. 1830.

Bolter, Jay David and Richard Grusin.*Remediation.Understanding New Media.* Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2000.

D'Avrey, Gwenaël (ed.)."Paon (Le), mets de choix au Moyen Age" in *La France pittoresque* (Section "Faune, flore"), 9 July 2013.Web.<http://www.france-pittoresque.com/spip.php?article1354>. 8 August 2013.

Dickens, Charles Jr. and Frederick Evans.*Dictionary of London* (1879) – CHA-CHR.Web.<http://www.victorianlondon.org/dickens/dickens-chr.htm>. 20 August 2016.

Hoenselaars, Ton & Clara Calvo. "Shakespeare Eurostar: Calais, the Continent, and the Operatic Fortunes of Ambroise Thomas" in Maley, Willy & Margaret Tudeau-Clayton (eds.) *This England, That Shakespeare – New Angles on Englishness and the Bard.*Farnham & Burlington: Ashgate. 2010. 147-164.

Holst, Gustav. *At the Boar's Head.A Musical Interlude in One Act.*Vocal score.Pianoforte arrangement by Vally Lasker. London: Novello & Co, Ltd. New York: The H. W. Gray Co. © 1925. Reprint.

Holst, Imogen. *The Music of Gustav Holst, third revised edition, and Holst's Music Reconstructed*. Oxford: Oxford University Press. 1986.

Jonson, Ben. "Inviting a Friend to Supper".Web.<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/50672>. 20 August 2016.

[21] In American English – sixteenth note.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

--------- "On the famous Voyage".*Epigrams*, no. CXXXIII, p. 242. Web.<http://www.archive.org/stream/worksbenjonsonw10giffgoog/worksbenjonsonw10giffgoog_djvu.txt>. 20 August 2016.

Keats, John. "Lines on the Mermaid Tavern".Web.<http://www.bartleby.com/126/45.html>. 20 August 2016.

"Mermaid Tavern".*Sensagent Dictionary*.Web.<http://dictionary.sensagent.com/Mermaid%20Tavern/en-en/>. 20 August 2016.

Nicolai, Otto. *Die lustigen Weiber von Windsor.Komisch-phantastische Oper in drei Akten.*Klavierauszug revidiert von Kurt Soldan. Leipzig: Edition Peters (no. 1940). 1960.

Renner, Margaret A.: *The Peacock – Peak Experiences*. Lincoln, NE: iUniverse. 2004. Chapter 1 – "Historical Aspects". Web.<http://books.google.ro/books?id=p3W-MPHWOVsC&pg=PP12&lpg=PP12&dq=vow+of+the+peacock+ritual&source=bl&ots=XQOIeqmnMM&sig=qyQHsOwfVlQs3bRycQZZVqXxijQ&hl=en&sa=X&ei=h84CUpaLIciw4QTf74GgBA&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q=vow%20of%20the%20peacock%20ritual&f=false>. 17 July 2013.

Royer, Alphonse & François Auguste Romieu.*Henri V et ses compagnons*. Paris: Rodolphe-Taranne. 1830. Web. <http://contentdm.warwick.ac.uk/cdm/ref/collection/Restoration/id/24363>. 1 August 2013.

Shakespeare, William. *The Merry Wives of Windsor*.The Oxford Shakespeare.Oxford World's Classics.Stanley Wells (gen. ed.). T. W. Craik (ed.). Oxford: Oxford University Press. 1998.

--------- *King Henry IV, Part I* in*The Oxford Shakespeare*. David Bevington (ed.) Oxford: Oxford University Press. 1998.

--------- *King Henry IV, Part II* in*The Oxford Shakespeare*. René Weis (ed.) Oxford: Oxford University Press. 1997.

"Shakespeare's London – City Walk".*Shakespeare 400*. City of London Corporation & Shakespeare's Globe – Exhibition and Tour.Web.<https://www.cityoflondon.gov.uk/things-to-do/visit-the-city/walks/Documents/Shakespeare_Walk_AA_accessible.pdf>. 20 August 2016.

Thomas, Ambroise. *Le Songe d'une nuit d'été.Opéra-comique en trois actes*.Livret de Joseph-Bernard Rosier et Adolphe de Leuven. Accompagnement de piano par Eugène François Vauthrot. Paris: Léon Escudier. ca. 1857.Web.<http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4d/IMSLP70877-PMLP142295-Thomas_-_Le_songe_dune_nuit_dete_VS.pdf>. 1 August 2013.

Verdi, Giuseppe. *Falstaff.Commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito.*Riduzione per canto e pianoforte di Carlo Carignani a cura di Mario Parenti. Milan: Ricordi. 1964.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

GRAMMAR AND STYLE THE WHOLE OF A POETICAL TEXT

Violeta Bercaru Oneaţă

PhD, University of Bucharest

Abstract :Aiming to build an integrative system operating with the grammar structure in connection with the stylistic one, through the influence of the semantic elements like the operator of the linguistic change internal link or that of the semantic marker, the paper brings into light the existence in modern as well as in postmodernist poetry of three other new functions of the poetical language – the Intransitivity, the Indirect Transitivity and the Direct Transitivity, besides the traditional ones analysed in previous studies like in that of the romanian theorist T. Vianu (1941). Based upon the previous contributions in the field of both linguistics and poetics, the study consists in a transfer from the semantic transformational core represented by the semantic marker upon the formal grammar frame, enabling the later to generate a new chain – the release of some new functions belonging to the foemal stylistic frame. Namely a connection between the formal grammar transformational frame with the formal stylistic transformational frame which is determined by the generative intensity of the semantic frame based upon the semantic marker which could be a metaphor, in a combinatory concatenation process.

Keywords : transformational generative core, modelize, combinatory concatenation

The study tries to show the manner the semantic frame is capable to modelize through the idea of the significance the grammatical frame so that the later could on its turn enter into correspondence with the styistic frame**.** This concept has the quality to render the poetical text as a whole the core of which releases another three functions of the poetical language – *The Intransitivity*, *the Indirect Transitivity* as well as *the Direct Transitivity*, besides the traditional ones as they were presented by the Romanian theorist, T. Vianu (1941).

We consider the metaphor an operator of linguistic change internal link (A. M. Houdebine, 2010) as well as a semantic marker (Fodor and Katz, 1965) capable to generate a theory in connection with the increase/decrease process of the metaphorism, as for example – with analysis on poetical texts in the thesis - on both modernists and postmodernists poems. We have in mind an intransitive hermetic metaphor, a fictional trop (C. K. Orecchioni,1986) in Mallarmé's poetry that generates an intransitive poetical function of the text, the same in Ion Barbu's poetry, an implied trop (C. K. Orecchioni, 1986) in Jacques Prevert's poetry or in that of Nichita Stănescu generating an indirect transitivity function of the text, as well as a fade of the metaphor in the postmodernist poetry bearing the charge of a direct transitivity function of the poetical text. We take into consideration the capacity of the significance created by the semantic generative core to determine which could be a metaphor, to create different degrees in the field of the functions of the poetical language. Different degrres of the metaphor intensity generate on

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

their turn different new functions of the poetical language. The point is that in modern poetry the metaphor bears different *degrees of semantic intensity determining a significance* capable to concatenate the formal grammatical frame with the formal stylistic frame, a phenomenon that in modern poetry brings about the release new functions besides the traditional ones, - which could be named the *five poetical functions formation chain.* If the metaphors bear different degrees - *the intensity degree of the metaphor* – so endowed with different degrees of semantic intensity, the stylistic level changes generating new functions, therefore interdependent on the metaphorical degree built through the generative semantic core. We put alsothis flexibility brought by the generative semantic core endowed with poetical significance and concatenating with the formal grammar frame and equally with the formal stylistic traditional frame made by only the two former functions - the reflexivity and the transitivity -under the sign of the progressive free semiosisdefined as a sub-division of the semiotics aiming to study the transfer and the transformation of symbols. (www.scribd/12 X 2015) Therefore the semantic generative core entails the four poetical functions formation chain – the Intransitivity/ the Reflexivity/ the Indirect Transitivity/ theDirect Transitivity belonging to modern poetry, as things were accomplished in our thesis. We have a grammatical conversion into symbols. But how does the idea work? Is it possible to harmonize the formal grammar frame with the formal stylistic frame and how such a process could be accomplished? We consider there is a process of a combinatory concatenation bearing a semantic charge.

1 Step one : The figure could have an influence on the text as a whole building a register

2 Step two : The process of the reflexivization

Step one : It is possible to unify the above mentioned frames, the grammar one and the stylistic one through the influence of the figure on the poetical text as a whole, emphasizing on the semantic charge. In her book, *Naraţiune şi poezie* (*Narration and Poetry*) professor Rodica Zafiu points out the pattern of the simultaneityand of the convergence as being landmarks of the modern poem jettisioned from the romantic epic length type, and launched by E. A. Poe and further by Baudelaire in the short type poem. The shortness of the poem covers a density of the lyricism as it does function a theoretical principle accorging to which : *The text linearity is traplike, an appearance which must be overpassed in order to arrive – through equivalences and superpositions operations – to the essence of the poetry. The ideal result of the equivalence operation process is one that belongs to the timelessness* : *a mood*, *an image*, *a symbol*. (R. Zafiu, *op.cit.*,2000 : 15) The author presents view points and scientific theories placed under the sign of a poetry as a metaphor for example, consisting in a convergence of some multiple plans*getting to a structure capable to accomplish a lyrical density* (R. Zafiu, *ibidem* , 2000 : 15) For example Ștefan Munteanu considers the metaphor a central figure capable to gather under a core the deep tensions of the poem (St. Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică*, 1972, *apud* R. Zafiu, *ibidem*,2000 : 16) In terms of Jacques Dubois we have the dychotomy *tabular reading/ linear reading* of the poetical text or the reduction of the text to a central figure, a *global static symbol* (J. Dubois, *Réthorique de la poésie*, 1977, *apud* R. Zafiu, *ibidem*, 2000 : 16). An emblematicalcase is considered by the author that of Michel Riffaterre according to whom the poetical text is reducible to a structural matrix, the succesion and the difference being, as a matter of fact, equivalent, as sub-divisions of the same structural matrix and entailing a conversion process of the signs towards the significance. : *The poetical text is reducible to a structural matrix* - Riffaterre says - which sometimes could be a key-word (usually absent at the surface of the text) or an oppositive couple. The hermeneutic reading makes room in finding out

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

that succesive and differentstatements are in fact equivalent, appearing now as variants of the same structural matrix, Therefore, the poetical text represents an equivalence between word ant text being produced by the transformation of the hypothetical matrix into a text through both a conversion (convergent transformation of the signs into an unique significance) and an extension (which in terms of Riffaterre means a developement of an unit into a sequence) (M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, 1978, *apud* R.. Zafiu, *op.cit*., 2000 : 16-17)

The pattern of the *simultaneity* and of the *convergence*, namely a lyrical density structure which could rely on the metaphor builds also a matching frame conjugated with Eugen Negrici principle of *structure with significance addition*. In his book *Sistematica poeziei* speaking about Lucian Blaga, the author points that : *In this poetry the text is accomplished in two steps as if a rethorical code were, every time, rebuilt in the last minute. Without transitory sequence the poetry suddenly takes off into a metaphisical field.The poet doesn't operate a slow indefinite opening towards the abolute, but will lend from outside a definite significance – an addition of significance.* (E. Negrici, *op. cit.*, 1998 :35)

In terms of professor Zafiu the same author Lucian Blaga was analysed through the similarity of these several interpretation grids for the revelatory metaphor of this poet, taking into consideration particurlarly this principle of the *simultaneity* and of the *convergence* as a method for what the professor states as *the image of the intransitive autonome text, geverned by the principle of the similarity and by the postulate of the coherence* (R. Zafiu, *ibidem*, 2000 : 17).

But how does the figure act on the discourse? We have an answer through the *degree of the metaphor intensity*. Therefore there is a chain made of diferrent metaphors capable to release different degrees of intensity.

- **The first intensitydegreeof the metaphor - the hermetic intransitive trop. Ion Barbu's metaphor of the iceberg** .

In Catherine Kerbrat Orecchioni's vision there are the linguistic supports of explicite/implicite contents that determine a direct/indirect anchorage into the significance, The theorist emphasizes in her book *L'Implicite* on the statement lengh an implicit content could cover considering it as being defective or total, opening the possibility to build the reading pact of a **fictional trop**, for example. *Les contenus implicites ne constituent pas le véritable objet du dire* (C.K. Orecchioni, *op.cit*.,1986 : 24). We focus on the idea that the indirect anchorage generates the deep structures of the meaning, turning into poetical significance, through both a semantic and a stylistic landmark, the so-called **fictional trop of U statussituated in the aencyclopedic universe**, (C.K. Orecchioni, *ibidem*, 1986 : 99). The theorist defines this fictional trop as fictional discourse concentrated in a trop, achieving a truth assertion based upon a fictional assertion.The semantic landmark situated on the first place in building the significance is represented in the author's vision by certain internal clues like **the uncertainty / aproximation modelizers.** For example in Ion Barbu's poem *Banchizele/The Icebergs*, taking into consideration Orecchioni's grid of the direct anchorage, they are some geological icerocks, but considering the indirect anchorage toghether with the aproximation modelizer, they flow on certain unprecised seas, only from the poetical point of view, therefore flowing on the *shadowed seas of the silence.* In this silent boundless space the iceberg throws the brilliancy of some genuine sunrises.The second landmark that build the fictional trop and therefore the poetical significance, in

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Orecchioni's vision, is the fictional trop value endowed with the **reading pact, or the trop placed in the aencyclopedic U universe**, and its influence upon the text as a whole.The theorist explains there are some aencyclopedic information in respect of the U status represented by the *les informations encyclopédiques concernant l'état de U* (*univers d'expériences admis comme préexistent au discours – pacte de lecture* (C. K. Orecchioni, *op.cit.*, 1986 :99) *universe of experience allowed and assigned as pre-existent in the discourse- reading pact*. We rely on the thorist's grid of interpretation for what we call a complete configuration of the first degree of the metaphor intensity/ the intransitive hermetic trop, as the above mentioned intransitive hermetic metaphor of the *iceberg* places the poetic self into the boundless impersonality of the universal soul, into the brilliant glare of the stellar matters, the poet celebrating the beauty of the ancient rocks, of the waters slicing the planet, or the originary flow of some frozen mysterious layers building that iceberg. Therefore the metaphor of the iceberg represents in a direct anchorage an irregular frozen icerock body modelized by the synthesis between the Northern waters and the polar frost, but in an indirect anchorage of the implicit content as well as considering the readind pact of the U aencyclopedic universe, this intransitive metaphor represents the ancient transparencies closing in them the energy of a sublime nature genuineness. The iceberg generate a relief outlining the silent magnificence of the eternity, its pure absolute freedom. Thus our grid of the first degree of the metaphor intensity / the hermetic intransitive trop with an analysis on a poem of Ion Barbu, meets the the requirements of Orecchioni's grid being from the semantic point of view an aproximation implicit modelizer as well as from the stylistic point of wiew a fictional trop placed in the aencyclopedic U universe.

First result : We consider the semantic/stylistic formal frame bearing the charge of a semantic generative core, is capable to modelize and release a new function of the poetical language – the **Intransitivity.** At the same time we consider the semantic/stylistic generative core achives its combinatory concatenation mobility through the intensity degree of the metaphor.

The second intensity degree of the metaphor - the implied trop. Nichita Stănescu's implied trop coexistence with the fictional trop

As C. K. Orecchioni configurates a system in which the implicit content covers fully or partially the statement, the author defines also **the implied trop** as one having a *supposed or an undercurrent content which does function as the true object of the message to be transmitted* (C. K. Orecchioni, ibidem,1986 : 116) whereas the **fictional trop** is a reading pact (pacte de lecture) that trop integrated into the aencyclopedic U universe based upon *the cultural information existing in the reader's knowledge before the discourse utterance*. (Orecchioni, *ibidem*, 1986 : 131)

Actually in the poem *The Cube Lesson* there is a direct anchorage generating a direct transitivity of the poetical language suddenly transgressing into a reflexivization through the process of the inference. Therefore if we extract the *broken corner* metaphor from the text we notice the whole of the poetical density is to be found around this metaphor, Without the *broken corner* metaphor, the poem would have remain in a direct transitivity field, whereas the flexibility brought by the implied trop reflexivization a new significance appears through the symbol – that of the artistic values relativity in an imperfect world. It is what we call **a**

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

metaphor included into the sequence. In this poem there is also a fictional trop - *Homer's eye* – which places in a ludic manner the defective cube as a derisory symbol of the modernity as compared with the epopeic vision and greatness of the illustrious forerunner. Both metaphors – fictional or implied trop – influence the discourse as semantic markers (Fodor and Katz, 1965) or operators of linguistic change internal links (A. M. Houdebine, 2010) .

Second r**esult** : We consider the semantic/stylistic formal frame bearing a charge of a semantic generative core is capable to modelize the poetical text and releases a new function of the poetical language –the **Indirect Transitivity.** At the same time we consider the semantic/stylistic generative core achieves its combinatory concatenation mobility through the intensity degree of the metaphor.

Second step : Gerard Genette speaks in his book *Figures* (1966) about a capacity of the denotation to be taken over by the connotation through a significance flow blocked at its denotative level then put into movement at its connotative level. If theorists like for instance Jean Cohen in *Structure du langage poétique* (1966) – consider the two cathegories as being oppositive, Genette explains even the poetic function through the simultaneous existence of the two, the complexity of which is capable to accomplish the essential quality of the poetical function – the ambiguity. Poetry doesn't overwhelme the language. Mallarmé considers poetry recover its lameness, its imperfection. And Genette continues to point out poetry is intimately connected to the inner body of the language.The so-called imperfection due to the diversity of the idioms as well as to the disharmony between significance and its sonority that Saussure defined as the arbitrary of the linguistic sign. But even this imperfection – says Genette – is the essential of the poetry, if language had been perfect, poetry couldn't be possible and every word would be poetical. Therefore the poet's endeavours to recover the arbitrary status of the sign together with the idea of the ambiguity configurate the essential landmarks of the poetical language, Thus Genette emphasizes on the possibility that connotation and denotation communicate building the balance between the connotative affectivity and the universal reportage pointing that the former brings about much more density and substantial existence missing to the second.This kind of flexibility that Genette brings to those cathegories considered by others opppositive opens the possibility to extend the idea of the flexibility to the level of the two traditional functions of the poetical language – the Reflexivity and the Transitivity – the connection of which has as result the presence of a sub-division, that of the **double intention of the transitivity into Indirect and Direct.** The process being based on a **projection** of the included metaphor into the sequence. The measure of the metaphorical tension becomes imbued with the real and, on the other hand, the poetical language loses its imaginary intensity, the reflexivity and the transitivity become correspondent, get out of the alternation in order to enter into a sycretism, an inclination degree of one towards the other, bringing about a flexibility of the two traditional functions. At the same time the metaphor is in fact a transformational semantic generative core projected on the poetical sequence bearing the value of a **semantic marker**, as this projection is capable to flexibilize the traditional functions in modern poetry and to express semantic relations in a theory. The theory is as above mentioned, a flixibility of the traditional functions, a process entailing the double intention of the transitivity in modern poetry. Emanuel Vasiliu în *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale*, quoting Fodor and Katz defines the semantic markers : *Semantic markers are the elements in terms of which semantic relations are expressed in a theory* (Fodor and Katz, 1965 : 497 *apud* E.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Vasiliu, *op. cit.*, 1970 : 79). And professor Mariana Tuţescu, focuses on the semantics analysis techiques capable to be practised on both morpho –syntactical level and on the poetical one aiming to bring into light that the significant unities and particularly their relations are capable to *modelize* those levels. In terms of Mariana Tuţescu's research the phenomenon is based upon both the semantic componential and generative capacity to operate mutations – a modelization. The author underlines the lexical units are like briks participating to accomplish a building, relying on their capacity on one hand to be combined and on the other hand to generate new significances through a process of modelization. So she takes for instance into consideration two landmarks *the classemes* as well as the *archsememas*. The former is a semic unitgiven by the sintagmatic context, therefore a combinatory unit and bearing a formative value, Due to those classemes the selection of morphemes is possible making possible the combination of morphemes, a process that releases superior units like syntactical groups or phrases. A classeme like *human* could caractherize verbs like *to write, to read, to think,to speak, to cry, to laugh.* The classemes assure the isotopy, the semic coherence necessary for a message to be understood, establishing *interdependence* relations between morphemes thus building certain morpho-syntactical superior units. Whereas the relation between semes and sememas, endowed with the quality to build an *archsememas*, is one of *inclusion* as the archsememas is a semantic marker of great generality, a common semic unity for several sememas, like for instance *house* is endowed with the common semic feature for *chalet, hotel, block*. So the classemes establish interdependence relations with morphemes building superior syntactic units and phrases thus assuring the isotopy, while archsememas establish inclusion relations with sememas the former being included into the later. Under these circumstances we extend these linguistic principles and notice an interdependence relation between the fictional trop and the Intransitive function of the poetical language, an interdependence relation between the implied trop and the Indirect Transitivity of the poetical language, an interdependence relation between the vivid metaphor (P. Ricoeur, 1975) or the revelatory metaphor (L. Blaga, 1937) and the Reflexivity as well as an interdependence relation between the antysymbol and the Direct Transitivity of the poetical language. An interdependence relation that, on its turn, entails an inclusion one, between the formal generative grammar frame and the stylistic generative frame through a combinatory concatenation process. Mention should be made that the above mentioned process is accomplished by the metaphor fulfilling the role of an universal key, endowed with both the value of a semantic marker and of that of operator of linguistic change internal link, generating an indirect complement correspondent to the fictional trop/ a direct complement correspondent to the antisymbol.

Result : **The four poetical functions formation chain / The double intention of the Transitivity of the poetical language in the modernity**

Coming back to professor Tuţescu's vision in her study *The Semantics as Theory of the Language* (1974), - that of the semantics quality to operate a conjunction point, a modelization of the morpho-lexical, syntactical and rethorical universe of the language – we emphasize the pragmatics of this vision as an important work instrument of this study, based upon the componential techiques consisting in the combinatory mutationsof the semantic markers, therefore on a free semiosis.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

BIBLIOGRAPHY

Blaga, Lucian, *Geneza metaforei şi sensul culturii* în *Trilogia culturii*, *Opere*, 1985, Bucureşti, Editura Minerva, 1937, Editura Regală pentu Literatură şi Artă

Fodor, Jerry and Katz Jerrold, *The Structure of Language, Readings in the Philosophy of Language*, 1965, New Jersey, Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs

Genette, Gerard, *Figuri*, 1978, selecţie, traducere şi prefaţă de Angela Ion şi Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, *Figures*, I, II, III, 1966, 1969, 1972, Paris, Ēditions du Seuil

Houdebine, Anne-Marie, *Sémiologie actuelle*, *De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel*, étude du cercle de l'Uuniversité Paris Descartes, Faculté des Sciences Humaines et Sociales - Sorbonne, sous la direction d'Anne-Marie Houdebine, professeure émérite à l'Université Paris Descartes, Semeion, Hors Série, ISSN-0005, 2010

Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, 1998, cu un cuvânt înainte al autorului, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române

Orecchioni, Catherine Kerbrat, *L'Implicite*, 1986, Paris, Ēditions Armand Colin

Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, 1984, traducere şi prefaţă de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, *La métaphore vive*, 1975, Paris, Ēditions dus Seuil,

Tuţescu, Mariana, *Semantica o teorie a limbajului* în *Probleme de lingvistică generală*, vol. VI, 1974, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România

Vasiliu, Emanuel, *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale*, cap. III, *Privire critică asupra semanticii transformaţionale*, 1970, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, 1977, Bucureşti Editura Albatros, 1941, Editura Contemporană

Zafiu, Rodica, *Naraţiune şi poezie*, 2000, Bucureşti, Editura ALL

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

THE CRITIC AND HIS IDENTITY-FOCUSED DISCOURSE - MIRCEA A. DIACONU - ION CREANGĂ. NONCONFORMISM ȘI GRATUITATE

Nicoleta Ifrim, Prof. univ. dr.,

Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați

***Abstract**: Mircea A.Diaconu's critical discourse displays specific features grasping identity traits embedded in the writing itself. Our study analyses the strategies of self-representation pointed out by the special relation established between the critic himself and the subject of his analysis, Ion Creanga. Talking about Creanga's work, Mircea A.Diaconu covertly mirrors his inner creative profile which gains relevance within the critical discourse.*

***Keywords**: Mircea A.Diaconu, Ion Creangă, self-representation strategies, critical profile, discourse.*

Demersul exegetic al lui Mircea A.Diaconu este plasat sub semnul măștii, care funcționează în dublu sens - înspre scriitorul Creangă, a cărui *mască* este decodată treptat, în cele cinci capitole ale cărții și înspre criticul Mircea A.Diaconu, care vorbind despre măștile exegetice sau artistice ale lui Creangă, de fapt, denudează un discurs identitar pronunțat, un discurs „întors spre sine", oglindind în esență personalitatea criticului care alege să recitească un scriitor canonic, și prin aceasta, oferă o nișă de explicitare a identității proprii.

Motto-ul cărții, aparținând lui Matei Călinescu, devine relevant ca purtător al unei duble adresabilități: „Paradoxul măștii vine de acolo că ea *arată, indică*, dar în același timp *ascunde*. (...) Purtătorul unei măști - fie prin ceea ce mărturisește, fie prin ceea ce ascunde masca lui - se apără cu ajutorul enigmaticului de primejdia *alienării,* propunîndu-se unei descifrări infinite și totodată ironizînd orice tentativă de a descifra..." În alte cuvinte, „paradoxul măștii" este cel care alimentează, pe de o parte, analiza scriiturii lui Creangă - un canonic fascinant prin polimorfismul operei, potențat prin relectură, și, pe de alta, fețele scripturale ale criticului care, prin opțiunile făcute, oferă un sens depre sine. De altfel, masca este toposul primar care permite, în cazul cărții noastre, redimensionarea relației identitate - alteritate, în sensul în care Homi K.Bhabha afirma, în *Interrogating Identity: The Post Colonial Prerogative* că „to exist is to be called into being in relation to an otherness, its look or locus. It is a demand that reaches outward to an external object." (Bhabha, 2005:63) Raportîndu-se la referința Creangă pe care o analizează în toate aspectele sale narative sau umane, criticul creionează o umanitate dincolo de text, care à rebours, proiectează opțiunile unei identități reconfirmate prin selecția critică facută. Este astfel activată o relație specială despre care glosa Bhabha: „It is always the production of an image of identity and the transformation of the subject in assuming that image. The demand of

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

identification - that is to be for an Other - entails the representation of the subject in the differentiating order of otherness. Identification (...) is always the return of an image of identity that bears the mark of the splitting in the Other place from which it comes." (Bhabha, 2005:64)

Demersul analitic urmează, în trepte, o demonstrație seducătoare despre identitatea Creangă (cea scripturală și biografică), dar permanent dublată de indicii pe care discursul critic în sine le actualizează, focalizînd imaginile identitare ale criticului, proiectate în cele trei niveluri de re-lectură selectate: componenta exegetică, cea biografică și imaginarul textual.

Capitolul *Cîteva repere exegetice* propune un pelerinaj diacronic al receptării operei lui Creangă, coagulînd în jurul ideii conform căreia „opera este un teritoriu în mișcare. (...) Multitudinea acestor interpretări, atît de diferite în substanța lor și situate dincolo de orice complementaritate, lasă să se înțeleagă că este virba despre o operă ale cărei sensuri latente se actualizează de fiecare dată altfel, în funcție atît de cultura, sensibilitatea și competența exegeților, cît și de *vîrsta* pe care o are interpretarea propriu-zisă a operei." (Diaconu, 2011: 5-6) Argumentele care legitimează viziunea lui Mircea A.Diaconu sunt selectate din lecturile critice ale unor analiști literari, canonici la rîndul lor, Vladimir Streinu, Maiorescu, Ibrăileanu, G.Călinescu, Al.Piru, George Ivașcu, Jean Boutière, Cornel Regman și comentate în sensul devoalării unui histrionism inerent scriiturii, dar și identității creatoare a lui Creangă: „Mimînd prostia, modest pînă la a mima...modestia, Creangă este un histrion - o spune și Călinescu - nu numai în opera sa, ci și în viața de toate zilele, sinele pus întotdeauna în prim plan dezvăluind, în fond, o natură nu prea străină de un anumit narcisism." (Diaconu, 2011: 16) *Traseele biografice* identifică reperele empirice ale profilului auctorial, care ar putea justifica ocurența invariabilelor creatoare în imaginarul operei (*Strămoșii ardeleni. Părinții. Familia, Anii copilăriei. Școala și dascălii, Cleric, institutor, autor de manuale, „Țărăniile" de la Junimea, Creangă și Eminescu*), toate grefate pe strădania documentaristă a criticilor deja consacrați în receptarea vieții și operei lui Creangă. Ultimul subcapitol, *Despre religia scrisului sau cum scria Creangă*, prezintă premisele intrării în specificitatea imaginarului literar prin creionarea, în descendența lui Petru Rezuș, a unei *patimi a scrisului* care definește un profil creator atipic pentru „identitatea tipologică a literaturii române": „Așa cum nu are precursori, deși la rigoare s-ar putea invoca niște nume, Ion Creangă nu are nici discipoli, ci doar niște epigoni și imitatori facili. La drept vorbind, el nu a creat o direcție în literatura română - e ca și cum nu ar participa la metabolismul ei - pentru că, în felul său, a epuizat un mod de abordare literară de mare originalitate; rădăcinile sale nu trebuie căutate în literatura cultă, ci în spiritul popular și într-o tradiție arhaică." (Diaconu, 2011: 63)

Analiza operei lui Creangă ocupă un loc central în economia cărții, conturînd o ipostază a criticului interesat acum, dincolo de modulațiile semnificante ale biograficului, de cele ale imaginarului creator, de modalitățile tematice și de construcție ale textului în sine, dar printr-o permanentă raportare la autoritatea critică a exegeților. *Amintirile din copilărie* sunt asumate de către Mircea A.Diaconu într-o perspectivă de nișă, cea a *identității naratorului* „care apare fie în prezența autorului care se refugiază în trecut, reinstituind timpul acesta ca prezent, fie în anumite particularități care îi dezvăluie situarea din momentul spunerii. Un auditiv el însuși, scriindu-și

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

opera poate în primul rînd după regulile oralității, atent la modulațiile fraxei și la sunete (Cornel Regman vorbește de *intoneme*), Creangă scrie construindu-se în primul rînd pe sine ca personaj aflat în procesul comunicării. Tocmai de aceea s-a putut vorbi de imaginea unui *teatru al lumii (theatrum mundi)*, dar și de o structură fundamental dramatică a *Amintirilor*." (Diaconu, 2011: 77) Opțiunea pentru identitatea din scriitură nu este întîmplătoare, ci, dimpotrivă, conferă sens însuși demersului critic - al unui Mircea A.Diaconu care poate fi cunoscut prin analiza discursului său critic-aplicat, un creator de lume în care Creangă joacă rolul principal. Din acest punct de vedere, afirmațiile sale cu miză critică oglindesc, subtextual, imaginea unui critic - constructor pentru care, în opera scriitorului, „nu este vorba numai de filtrul timpului și de vreo decantare a anecdoticului grav sau dramatic, ci în primul rînd de această *bucurie solară a reconstituirii, a imaginării chiar* și, mai ales, *a spunerii,* prin schimbarea rolurilor (...). Pe de altă parte, umorul, oralitatea, chiar și o anumită jovialitate, n-ar putea fi explicate altfel decît prin *conștiința teatrală* a lui Creangă, prin importanța acordată receptării, prin implicarea unui posibil ascultător care poate să fie chiar și un sine dedublat, cum par să se petreacă lucrurile la începutul părții a II-a."(Diaconu, 2011: 77-78-79)

Dacă în *Amintiri* Creangă este preocupat de a se redefini permanent ca actor narativ în interiorul actului *spunerii,* în *Povești* el pare a fi mai mult înclinat spre „natura spectaculară" și „perspectiva carnavalescă". Chiar și spre „nonconformism" și „gratuitate" care, în *Pîcală*, „se completează (...) într-o construcție care, dincolo de structurile oximoronice, ascunde și relevă complexele umane ale personalității lui Creangă." (Diaconu, 2011: 97) Sau, în *Moș Nechifor Coțcariul*, criticul observă că „tema acestui text nu este, cum s-ar putea crede, *seducția,* ci *cuvîntul,* iar valoarea lui nu este nicidecum dată de tainele aventurii erotice ori de apropierea licențiosului, pe care-l savurau junimiștii, ci de felul în care limbajul instituie realitatea, proiectînd-o din latență în potență" (Diaconu, 2011: 100), de „forța limbajului de a provoca realul și dialectica echivocurilor, cauza în sine a unei anumite atmosfere." (Diaconu, 2011: 104) Creator de lume, fascinat de limbaj ca instrument al întemeierii acesteia, „sceptic și autoironic, histrion și narcisist, Creangă refuză descripția și narațiunea în formele consacrate, folosindu-le, deși nu întotdeauna, în măsura în care ele devin niște măști ale sinelui, pentru a pune în prim plan, cu discreție, emoția trecerii. Timpul nu este la el doar cadrul indiferent în care se succed niște evenimente, cu atît mai mult cu cît evenimentele în sine devin de la un moment dat lipsite de importanță, ci forța embrionară a *desfășurărilor realiste* sau a *gratuității lingvistice.* Pentru că, uitînd de sine, *rîzînd și plîngînd în același timp,* Creangă face din scris un instrument de abolire a timpului concret și de impunere a altuia, care nu este o copie datorită amintirii, ci o consecință a *practicii semnificante* implicînd organic identitatea autorului. În felul acesta, Creangă face, într-adevăr, concurență stării civile, iar rafinamentul expresiei este mijlocul de imaginare și construire a timpului alternativ." (Diaconu, 2011: 152)

Invocînd „spectacolul exegetic" ca argument imbatabil în întelegerea scriiturii lui Creangă, a limbajului lumii și a lumii limbajului transpuse exemplar în opera sa purtătoare de mărci identitare, Mircea A.Diaconu este convins că „o lectură cu totul inocentă nu te mai satisface. Trebuie să-i invoci, printre frazele lui Creangă, pe Maiorescu, Călinescu sau Iorga, pe

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3

Ibrăileanu, Benjamin Fundoianu sau pe Vasile Lovinescu, pe Vladimir Streinu, Elvira Sorohan și pe Cornel Regman, pe mulți alții care au scris despre Creangă cu fervoare și devotament. (...) Îmi amintesc, pe de altă parte, datele unui basm, pare-mi-se indian, pe care-l invocă într-un loc Maria Corti. Unor orbi li s-ar fi cerut să pipăie un elefant și să identifice ulterior obiectul avut o clipă sub degete. Ei, bine, cel care pipăise o ureche credea că e vorba de o frânghie, cel care pipăise un picior vorbea despre un stîlp moale, iar ultimul, care avusese sub degete trompa, era convins că nu poate fi altceva decît un cîrnat. Morala acestei întîmplări îi visează evident pe criticii literari, care nu pot decît să aproximeze, din perspective limitate, anumite fragmente, cu iluzia (obligatorie) a perceperii întregului. Este și motivul pentru care literatura nu poate fi redusă la un sens univoc. Este lecția pe care nu știu dacă ne-o poate oferi altcineva mai bine decît Creangă. (...) Atît de accesibil și atît de fascinant! În fond, cu atît mai dificil și mai fascinant cu cît pare mai accesibil." (Diaconu, 2011: 157-158) Afirmația lui Mircea A.Diaconu devine însă semnificativă și într-un alt sens. Cel al creionării portretului unui critic sedus de umanitatea din text, dar și de cea care transcede scriitura în sine, al unui profil analitic ce, scriind despre Creangă, ni se dezvăluie pe sine însuși, într-un „discurs îndrăgostit", întors către cel care îl proiectează ca într-o oglindă formatoare de identitate.

BIBLIOGRAPHY

Bhaba, Homi K, *The Location of Culture*, Routledge, New York, 2005.

Diaconu, Mircea A., *Ion Creangă. Nonconformism și gratuitate,* Princeps Edit, Iași, 2011.

Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, e-ISBN: 978-606-8624-01-3